CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 6 1984–85

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 6 1984–85
Department of Italian, UCLA

Editorial Board

Editor in Chief: Luisa Del Giudice
Associate Editor: Francesca Santovetti
Managing Editor: Chiara Bassi
Book Review Editor: Alberino D. Capisani
Consulting Editors: Peggy M. Kidney, Michael Sherberg

Alexander Barnes
Suzanne Branciforte
Anna Cera
Laura Croci
Rita D'Amico
Filippo Grazzini
Francesca Savoia
Pasquale Verdicchio

The entire Editorial Board for Volume 6 was constituted by graduate students of the Department of Italian, UCLA.

Advisory Board

Franco Betti, *Italian,* UCLA
Giovanni Cecchetti, *Italian,* UCLA
Fredi Chiappelli, *Italian,* UCLA
Marga Cottino-Jones, *Italian,* UCLA
Pier-Maria Pasinetti, *Italian, Comparative Literature,* UCLA
Lucia Re, *Italian, Comparative Literature,* UCLA
Edward Tuttle, *Italian, Romance Linguistics,* UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of UCLA, is published annually under the auspices of the Department of Italian and largely funded by the UCLA Graduate Student Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian studies, must follow the guidelines of the *MLA Handbook* and, in addition, distinguish accents from apostrophes and be submitted in duplicate by January 15 to:

Editor, *Carte Italiane*
Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
tel.: (213) 825–1940

Articles are indexed in the *MLA International Bibliography.*

Subscription rates of *Carte Italiane* are $6.00 to individuals and $8.00 to institutions (US funds). Overseas subscribers please add $1.00 for shipping.

Copyright © 1985 by the Regents of the University of California. All rights reserved.

[ISSN 0747–9412]

Contents

Foreword v

Intervista con Giulia Niccolai: I think I'm becoming Japanese
Luisa Del Giudice, Pasquale Verdicchio, with Paul Vangelisti 1

The Trecento Commentators' Interpretation of Exile in the *Commedia*
Deborah Parker 19

Apocalyptic and Demonic Structures in Michelangelo's Love Poetry 34
Sara Gelber

Ancora su Leopardi e i presocratici: Eraclito 51
Eva Viani

Poetry Translations: Piero Bigongiari, *Ti scrivo, Col dito in terra* 62
Giorgio Caproni, *L'idrometra, Il vetrone* 66
Pasquale Verdicchio

Intervista a Maurizio Scaparro: *Il linguaggio del futuro* 70
Alessandra Venezia

Reviews:
Bruscagli, Riccardo, *Stagioni della civiltà estense (Filippo Grazzini)* 76
De Carlo, Andrea, *Macno (Alberino Daniele Capisani)* 78
Mila, Massimo, *I costumi di Traviata (Francesca Savoia)* 81
Samonà, Carmelo, *Fratelli, Il custode (Peggy M. Kidney)* 83

Briefly noted:

Betti, Franco, *Vittorio Alfieri* 87

Bruni, Francesco, *L'italiano: elementi di storia della lingua e della cultura* 87

Chiappelli, Fredi, *Il legame musaico* (ed. Pier Massimo Forni con Giorgio Cavallini) 88

Cottino-Jones, Marga, *Order from Chaos: Social and Aesthetic Harmonies in Boccaccio's* Decameron 89

Fedi, Roberto, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita* 89

Leopardi, Giacomo, *Operette morali* (transl, introduction and notes Giovanni Cecchetti) 90

Varanini, Giorgio, *L'acceso strale: saggi e ricerche sulla* Commedia 90

Western Gerusalem: University of California Studies on Tasso (ed. Luisa Del Giudice) 91

Zatti, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla* Gerusalemme Liberata 91

Cultural News 1984–85: *Anna Cera* 92

In Memoriam: Charles Speroni 95

Laura Franklin Memorial Award 97

Ph.D. Dissertations at UCLA, 1974–85 98

Foreword

Volume 1 (1978) of *Carte Italiane* was a 60-page publication containing solely UCLA contributions. This year, enough contributions to fill better than 3 volumes were received from major graduate departments of all parts of North America, as well as from Europe—Oxford, Venice, Milan—testimony to the increased readership and appreciation of our journal.

Carte Italiane has matured. A new book review section, a measure of the journal's broadened scope, includes review articles as well as a "briefly noted" rubric, which lists publications by scholars or visiting scholars in the UCLA Department of Italian of recent years.

Given that much of the transmission of culture involves a *translatio* of one sort or another, from diachronic to geographic: from Dante or Leopardi 'translating' classical myth, to an English rendition of an Italian work, it seemed appropriate that a significant portion of Volume 6 be dedicated to the problems of cultural mediation—translation. Giulia Niccolai reflects on her status as a bilingual poet (indeed, the interview itself is bilingual); Paul Vangelisti, himself a major translator of Italian avantgarde poetry, participated in the questioning; Pasquale Verdicchio offers translations of the poetry of Bigongiari and Caproni; Alessandra Venezia explores with Maurizio Scaparro (Director of the Teatro di Roma and recently appointed Director of the new UCLA Institute for Advanced Research in Theater) translation/adaptation in theater, with specific reference to the Pasinetti-Baca translation/adaptation of the *Venexiana,* a 15th–c.

anonymous play in Venetian dialect, presented to the UCLA public under Scaparro's directorship.

We again thank the UCLA Graduate Student Association for its generous financial support, the advisory board for its expertise, and especially the editorial board—the graduate students of Italian at UCLA—whose enthusiasm and dedication has contributed to the journal's success. A parting thanks to Michael Sherberg, last year's editor in chief, who has given the journal many hours. Of course, we thank our readership for its continued and growing interest—both motive and reward for our efforts.

Luisa Del Giudice
Editor in Chief

Intervista con Giulia Niccolai:
I think I'm becoming Japanese

LUISA DEL GIUDICE, PASQUALE VERDICCHIO
WITH PAUL VANGELISTI

Giulia Niccolai was born in Milan in 1934. She has worked as a photojournalist, her work appearing internationally in magazines such as *Life, Paris Match* and *Der Spiegel.* In 1966 she published a novel, *Il grande angolo* (Feltrinelli, Milano). Her other publications include: *Humpty Dumpty* (concrete poetry; Torino: Geiger, 1969), *Greenwich* (nonsense geographies, Geiger, 1971), *Poema e Oggetto* (visual poetry; Geiger, 1974), *Russky Salad Ballads & Webster Poems* (Geiger, 1977), *Harry's Bar e Altre poesie,* 1969–1980 (Feltrinelli, 1981), *Singsong for New Year's Adam and Eve* (Mulino di Bazzano: Tam Tam, 1982), and *Frisbees in Facolta'* (Bergamo: Edizioni El Bagatt, 1984). She has also worked extensively as a translator from English, her most noteworthy publication being her version of Gertrude Stein's *Geographical History of America.* Niccolai has one book in English, *Substitutions,* from the Red Hill Press (1975), with a collection of her recent work forthcoming from the same press in 1986. In recent years Niccolai has gained international recognition for her sound-poetry and performances. During her recent visit to the U.S., she performed in New York, San Francisco and Los Angeles.

The following interview was conducted in both English and Italian, in order to allow Niccolai maximum freedom of expression. We

therefore chose to conserve interlingual fluctuations throughout the transcript to more accurately convey the texture of the author's "language."

DEL GIUDICE: Your bilingualism is so integrated, functional, why do you choose to be translated?

NICCOLAI: Actually, I have done many translations from English into Italian. To work as a translator is a very humble job that helps you in your own work but, as far as the result is concerned, I do not believe in translations. I write my poetry in such a way that it cannot be translated. I do that on purpose.

DEL GIUDICE: Yet translations of your poetry exist.

NICCOLAI: Yes, Paul Vangelisti has done most of them. He's done a translation of *Substitution,* which are some of the first poems I wrote, in which I don't say a thing of my own. As, for instance, in the *Greenwich* poems which are all made up of words taken from an atlas. A couple of years after this book was published, I looked through it and saw it in a way I had never seen it before. I realized that, at a certain moment, I got the desire to write poetry, but evidently I was either too scared or not ready to say anything, so I chose to do the *Greenwich* poems and *Substitution.* As I go on in *Greenwich,* I say more. I become more and more verbal and make statements. It took from '69 to '80, as I looked for my own style, my own form. Only when you find your form can you say nearly anything and it doesn't embarass you to do it. The more you find your own form, the more things you can say.

DEL GIUDICE: . . . and the less you can be translated.

NICCOLAI: Yes.

DEL GIUDICE: Paul Vangelisti has noted that your recent work is approximately 80% in English. Does this indicate a transitory phase or a gravitation toward a more permanent one?

NICCOLAI: What Paul is talking about is the book *Singsong for New Year's Adam and Eve,* which also appeared in *Invisible City*[1] and it

is definitely 85% in English. The poems I am doing, and started doing soon after these, are called *Frisbees*—like the disc that one throws. Those instead are 90% in Italian. There is a reason I did *Singsong* in English: it is a love poem for a person whose mother tongue is English, even though he has lived in Italy for 25 years and has a Maltese passport! Then I said: "No my dear, you live in Italy. You can't tagliarti le gambe so much che you only write in English, so bang, the *Frisbees* are nearly all in Italian.

DEL GIUDICE: Again, about this English/Italian polarization. How do you define the parameters of your English poetry as opposed to your Italian poetry? What dictates the language in which you write?

NICCOLAI: Let's put it this way: the poem, "Two Jewels" is dedicated to Jules Grossman, an American. Evidently, I was thinking it in English; it is full of puns. In other situations, as in the more recent *Frisbees,* it is the fact of being there and listening to words, realizing or even talking them. I speak with somebody and I become aware that even a very simple phrase, five words, can have three different meanings. Inside myself I am always playing with words; it is an exercise I do automatically. In knowing two languages there is schizophrenia, but there is also the fact that one language enhances the possibility of the other one. For instance, Nabokov was a fantastic punster because he knew all the other languages and so was always bridging them, seeing in them more possibilities. For instance, in one "Frisbee," I wrote: "Even writing lies on the page." It can mean four different things: it can mean writing "lies down," or "tells a lie," and there is "even" as opposed to "uneven."

VERDICCHIO: Lei ha definito il Suo linguaggio come "chartered." Vorrei sapere se é più applicabile alle prime poesie dove diceva che cercava una "voce."

NICCOLAI: Certo, definitely, tant'é vero che, é per i *Greenwich* che ho detto questo, e dove io assolutamente non dico niente. Semplicemente, seguendo la sintassi di una lingua; io metto assieme gli articoli e le preposizioni e si crea un ritmo e anche un concetto che é aperto, ognuno lo interpreta come vuole.

VERDICCHIO: Questo lega bene con la prossima domanda che é una citazione dal libro di Spatola, *Verso la poesia totale,* dove, parlando del poema-oggetto, dice che "l'oggetto non é più oggetto ma non é ancora poema, e del resto nessuno sa se riuscirà a diventarlo."[2] È questa osservazione applicabile anche al linguaggio convenzionale?

NICCOLAI: Certo. Ognuno di noi, come vede le cose, le fa diventare poesia. Non si può pretendere questo dagli altri, cioè, io credo moltissimo che é un awareness che ognuno di noi deve coltivare.

VERDICCHIO: Allora, parlando del pubblico, la sua poesia *diventa* poesia se il pubblico riesce a percepire un certo significato?

NICCOLAI: Esatto, per questo li chiamo *Frisbees,* they have to throw them back to me otherwise it doesn't work.

VERDICCHIO: Questo ritorna forse sulla strada di prima. Vorrei sapere se l'uso dell'inglese come lingua straniera di maggior presenza, é legato ad una poetica che ha basi nell'inglese?

NICCOLAI: È legato al fatto, prima di tutto, che mia madre era americana e mi ha sempre parlato in inglese. Tutti gli altri attorno a me parlavano in italiano, allora io ho cominciato parlando in italiano, ma all'età di 6 anni ho cominciato a risponderle in inglese. Lì, evidentemente, io ho dovuto aspettare finchè my subconscious had the feeling that it knew the difference between "horse" and "cigarette." I had to hear it many times before I knew it. One day, when we were in a tram in Milan, my mother was very tall and I was only 6, I started talking to her in English.

DEL GIUDICE: Did you shock yourself?

NICCOLAI: No, I shocked her, because that was the beginning of the war and actually it was very dangerous to speak English, so immediately we descended the tram and that was the end of that.

VERDICCHIO: Poor timing!

NICCOLAI: Maybe I did it on purpose! So, that is the first reason. Also, there were very few children's books in Italian then. I was born in '34, so I was talking about the beginning of the 40s. My mother

instead would often come to the States, so all my children's books were in English. Obviously, I was also given those children's books so I would learn English. So, all the nursery rhymes and all the sort of magic, which is Anglo-Saxon, came to me in that way.

DEL GIUDICE: Franco Tagliafierro speaks of your nonsense poetry in terms of Lewis Carroll,[3] whom you yourself have translated. Do you think this is accurate?

NICCOLAI: Well, I have an incredible love and fondness for Lewis Carroll, and I would be very happy if it were accurate! For instance in . . .

DEL GIUDICE: "Jabberwocky"

NICCOLAI: Exactly. I know perfectly well that, when I did the first "Greenwich" ("A marmolato omst wartburg the placid lakes"), I had the "Jabberwocky" in mind and also all of Carroll's puns.

DEL GIUDICE: What other "children's" writers have made an impression on you? And are they still with you?

NICCOLAI: Well, way back when . . . I'd say the nursery rhymes were absolutely . . .

DEL GIUDICE: . . . the traditional English nursery rhymes?

NICCOLAI: Yes, like "Ride a horse to Banbury cross to see a fine lady . . ." There is something there that I haven't quite understood, but I think it is still a very magical language. It still transmits something very very strong.

DEL GIUDICE: The language itself?

NICCOLAI: Incantations, sai, proprio, formulas, magical formulas. When I was about sixteen and very mixed up, I started diving into art, which I could not, obviously, understand, but I felt that there was something very healing in art for me. I am convinced that great artists are translators of something that is very magical and sacred. Even though you are not immediately aware of it, and it takes you a lifetime to work it out, you have a perception and this is why you

become an artist yourself. I very much have a feeling that I write also as a, how shall I say?

DEL GIUDICE: A medium?

NICCOLAI: Un esercizio spirituale.

DEL GIUDICE: So you are the poet as spiritual medium?

NICCOLAI: Yes. I am a medium. I am a pilgrim and a medium.

VERDICCHIO: Ezra Pound diceva che intendere un linguaggio non ha nessuna importanza per capire almeno una parte di una poesia, basta il suono del linguaggio per trasmettere la buona parte di un significato. È questo un aspetto della Sua poesia?

NICCOLAI: Ma Ezra Pound é senz'altro un grande mago. Lì, dà un'indicazione anche del modo in cui si devono sentire le cose.

VERDICCHIO: Anche lì allora c'é la stregoneria della poesia.

NICCOLAI: Eh sì. È il fatto che lui vede un ideogramma e riesce a decifrarlo. Ma in realtà everything is always there, it's just that we can't see things anymore.

DEL GIUDICE: Recurring in your poetry is the word "incest." What does it mean to you?

NICCOLAI: Ah yes, it is in Emilio Villa's ballad[4] and also in one of the first ones from *Dai Novissimi.*[5] This is a very difficult question which can be answered in more ways than one. I say it in Emilio Villa's ballad, a person I consider sort of sacred. I call him "E.V.", "evening" and the "everest" (as the mountain); sort of sacred. I

NICCOLAI: Ah yes, it is in Emilio Villa's ballad[4] and also in one of the first ones from *Dai Novissimi.*[5] This is a very difficult question which can be answered in more ways than one. I say it in Emilio Villa's ballad, a person I consider sort of sacred. I call him "E.V.", "evening" and the "everest" (as the mountain); he is also one who is most "ev"—as in good, better, best. I call him "Zeus Rabelais," which is no little thing. Here, "incest" is directed to the fact that he made a poem on a computer and he doesn't know English, but

this poem mimes English to perfection and everybody can understand it. I read it in Sydney, Australia, where Spatola and I had been invited for a convention on Italianistics. I was reading Italian poetry of the last 10 years and whenever I read this one of Emilio's, everybody clapped their hands. There, you see, it's tied up to Pound again. They could not understand what I was saying but they felt the strength in it. He mimes English in this poem and what he does with the computer and with the language is incest. I call it "incest" because it's more than just making love, it's prohibited because it's magic.

DEL GIUDICE: Incest therefore is a metaphor for poetry-making?

NICCOLAI: Yes, and of being a poet: being incestuous with words and with objects and with people, that is, making love to these things and entering them. Naturally it's "incest" with quotation marks around it, no? It has that connotation, and "incidere" too. If I say "making love," it's too flat, so I use a knife.

DEL GIUDICE: Do you feel any more actively or passively involved in the feminist cause than you did when you were last in Los Angeles in 1978? Then you said that you were not *actively* involved.

NICCOLAI: Yes, I hadn't been actively involved then because I was living with Spatola in the country for ten years and all the feminist movement of that period was a city movement. I am not active in it now, but I do feel the good things that it has brought about, in this country, much more than in Italy, where men aren't even aware of the fact that they are so chauvinistic.

DEL GIUDICE: Are you passively involved? Do you feel you've made a contribution to feminism?

NICCOLAI: Ah . . . I would say so, yes.

DEL GIUDICE: How?

NICCOLAI: For the way I am.

DEL GIUDICE: As a role model then?

NICCOLAI: No, I wouldn't call it a role model, but here one should also speak about the "chiostre letterarie," about power. I'm working for the poet's union, per il sindacato dei poeti, e come io mi comporto e reagisco al potere, in tutti gli anni in cui ho scritto, diventa un'apertura, non un simbolo. I don't want to be a symbol, a role, but I show that things can be opened if you have the patience and if you stand on your two feet.

DEL GIUDICE: Qual'é stata la tua strategia verso la politica, d'ignorarla?

NICCOLAI: No, no, because you have to be aware of all the games and all the sicknesses and of how people go sour because of bitterness and you say: "No, I don't want that to happen to me." But you can't do it only with will power; you have to understand why people are so ill, and then start having a sort of compassion. But it's all very tricky; it's stuff one can hardly talk about, because it can be so easily misunderstood—only if the other person has had the same sort of interior experience can they understand.

DEL GIUDICE: How has feminism evolved in Italy in the past five years; has it expanded classwise; has there been a return to more traditional values?

NICCOLAI: These things are very much related to the economic situation of a country and there is a terrible riflusso at the moment. If it had, in the 70s, opened up to different classes, now people are closing up again, and I am afraid that that is what is happening in Italy.

DEL GIUDICE: Do you have any observations on the political climate in America?

NICCOLAI: I have this enormous love for America which also comes from my mother, and the fact that I've been here many times. When I was in New York, I had the feeling that one third of the city was selling, one third was buying, and the other one third was doing manual labour of the soul, to keep the city from exploding. I haven't seen this in L.A. because I haven't walked. I've seen it a lot in San Francisco. These people that walk around all day: look at each other, bow in acknowledgement, and then go on—pilgrims. It is as though

with their presence they are trying to keep the world from going crazy. In Cazadero, in the Napa Valley, though, you see these 'beautiful' people who are already there: si stanno esercitando al fatto che é caduta la bomba, *loro* sono i pochi rimasti vivi e allora vogliono trasmettere più informazione possibile buona del passato, ma sono come degli eremiti e degli esteti meravigliosi, ma . . .c'é il re vikingo, c'é buddha, c'é la strega, capisci: these are all people I met in three days in Cazadero.

DEL GIUDICE: Simona Weller, as you pointed out, stated: "The real avantgarde in art is being lived by women artists, inasmuch as they are *a priori* excluded by the system, automatically they produce a real free art."[6] Do you think that is true today, or less true than ever?

NICCOLAI: Many women writers and artists have not been considered while alive. I went to a museum in Ravenna and saw two paintings by two women del 1700; so I said: "Oh, for heaven's sake, when did these appear?" I asked one of the guards and he told me: "Ah, sì, sì, they've just been pulled out from the cellar." E poi, una scrittrice come Gertrude Stein a me ha insegnato moltissimo, e nessuno la legge, because she's too tough. Only writers read Gertrude Stein, even critics don't read her, even though they talk about her. They read other critical books on her, but they haven't read her. It's time that these people were pulled out. For instance, I met Katleen Fraser, who does this magazine called *However,* on avantgarde women's writing, which is a marvelous choice. At this point, she's pulling out Laura Riding, while another friend of mine who happened to come to Italy brought me Laura Riding's book. And I said: "My dear, this is incredible!" Imagine, I had never heard about Laura Riding. All this has to be done. About Simona Weller's statement, I cannot tell you because I'm incapable of judging.

DEL GIUDICE: There are a few experimental women poets, therefore, but even fewer readers of such poetry. What new strategies do you see for the feminist poet, or is she condemned to isolation?

NICCOLAI: In Italy, in these past seven or eight years, there have been a lot of readings. Even small provincial towns are now organizing these readings and absolutely lovely things happen at times. So

there is this opening. But then again, what you find is that the same people are always invited to these readings, the organizers don't open up to new poets—male or female—who are good. As in poetry you make so little money there isn't much of a difference between male and female. You become either an operator yourself, and you get yourself published, or you write criticism in a magazine, allora hai un'arma di ricatto. But both men and women do that.

DEL GIUDICE: So you're saying: because poetry is so unprofitable there's opportunity for more equality.

NICCOLAI: Yes, for solidarity . . .

DEL GIUDICE: . . . in poverty and misery!

VANGELISTI: As a friend, the poet John Thomas, once said: "None of us are selling out, because nobody's buying."

VERDICCHIO: Questa domanda ha a che fare con la poesia visiva—contrete and visual poetry. Questa, al 'casual observer,' può sembrare non altro che un rifacimento delle idee di Marinetti e i futuristi. Dov'è la differenze fra le due?

NICCOLAI: Senz'altro a me sembra sbagliato dire che sia un rifacimento. Ci sono certe persone che lavorano in quella direzione, Belloli, per esempio. Era un futurista, perciò, che sia ancora un futurista, mi sembra ragionevole. Un'altra persona come Totino, ha senz'altro dentro di sè un'anima futurista. Ma moltissimi altri, come Spatola, o Verdi, fanno dei lavori che non definirei futuristi affatto.

VERDICCHIO: Dove ci portano questi lavori? Verso cosa tendono?

NICCOLAI: Portano al discorso dell'intermedia: la poesia diventa pittura, lo spartito diventa poesia. È un intermixing delle varie arti. Mi pare un concetto molto bello e molto importante.

VERDICCHIO: Lei non ha partecipato al Gruppo '63? E Spatola . . .

NICCOLAI: Spatola faceva parte del Gruppo '63. C'é un'antologia appunto che si chiama *Gruppo '63*[7] ed é uscita nel '63. Io allora facevo la fotografa. Sono stata presente a una riunione del Gruppo

'63 nel '64 a Reggio Emilia, quando avevo intenzione già di scrivere e quel libro lì [*Il grande angolo,* Milano, Feltrinelli, 1966] é uscito nel '66. Dopo questo, il Gruppo '63 parla come se io facessi parte del Gruppo '63. Per *honoris causa,* hai capito. Da notare che nel Gruppo '63 c'erano soltanto due donne, il che é abbastanza interessante: Amelia Rosseli, e Carla Vasio. Io sono stata inglobata dopo. Quando hanno fatto delle pubblicazioni in cui ci sono quelli del Gruppo '63, c'ero anch'io. Ma lì, la vera operazione era quella dei Novissimi, che erano in cinque. Poi nel Gruppo '63 c'erano 40 persone che sono poi andate in tutte le direzioni. Non era un movimento, il vero movimento era dei Novissimi. Poi, lo si é voluto aprire perché era il momento di farlo . . . al livello economico, editoriale . . . Feltrinelli aveva la voglia di fare una letteratura sprovincializzata, e anche da laboratorio. E lo ha fatto per sette, otto anni, dopo di che ha piantato tutto e si é occupato di politica.

VERDICCHIO: Cosa é successo ai Novissimi, all'avanguardia degli anni '60? C'é stata una evoluzione?

NICCOLAI: Io direi che senz'altro, d'interessante, c'é questo: I poeti degli anni '60 in Italia erano, metti, 100. Poi quando c'é stato tutto il movimento studentesco, dal '68 in avanti, più nessuno si occupava di poesia, totalmente scomparsa. Ma subito dopo, quando c'é stato il "movimento" e il terrorismo, e così via, i giovani sono tornati alla poesia. Se allora erano cento i poeti, ora sono mille. E c'é adesso un manierismo anche dello sperimentalismo, però a me sembra interessante che ci siano mille poeti invece che cento. Che poi storicamente ne rimangano cinque, questo é un altro discorso.

VERDICCHIO: Quando si sente parlare di poesia non si sente parlare dell'avanguardia, solo della poesia tradizionale . . .

NICCOLAI: Sono delle ragioni commerciali, perché l'avanguardia vende molto meno. È una letteratura che costringe l'altro a fare quasi lo stesso lavoro di quello che l'ha scritta. L'altra é più una letteratura that soothes you. Obviously, una civiltà come la nostra é tutta basata su: non soffrire, addormentati con la radio, con la televisione, addormentati con il disco, e poi il giorno dopo vai a lavorare in macchina

. . . cioé, tu non stai vivendo *mai*! È chiaro che vende di più l'altra. I grossi editori italiani non hanno mai pubblicato l'avanguardia.

VERDICCHIO: So che la comunicazione fra gli avanguardisti europei é abbastanza buona, quella con gli americani é allo stesso livello?

NICCOLAI: Sì, c'é da parecchi anni. E qui é stata molto importante la poesia concreta e la poesia visiva, che ha potuto rompere queste frontiere linguistiche e far conoscere tutta una generazione. Diventa "mail art," adesso non parlo di quel che arriva per posta, tutte le richieste, io non ce la faccio più proprio, la giornata di ognuno é già piena di altre cose. Però il concetto, che era quello di Ray Johnson, della "mail art," é molto bello.

DEL GIUDICE: Quale influenza hanno esercitato i poeti della "beat generation" americana sul Suo modo e stile di fare poesia? Quando ha avuto luogo questo incontro?*

NICCOLAI: Io ho tradotto per Fernanda Pivano, che ha fatto una grossissima antologia sull'altra America degli anni '60, un cinquecento pagine, ed era nel '68, assieme ad altri tre o quattro, cioé Ballerini, Beltrametti, ecc. Io avevo già letto alcuni "beat." Avevo conosciuto brevissimamente Kerouac a un pranzo a Roma, e . . . È molto difficile rispondere a questa domanda. Dalla loro vita, più che la poesia stessa, é stato significativo per me un certo comportamento. Il fatto che, per esempio, tre o quattro di loro son diventati buddisti, mi ha fatto molto pensare e capire molte cose. Dopo però c'é una grossissima differenza tra quello che loro hanno rappresentato in America nel momento della guerra del Vietnam e da come sono rimbalzati in Europa. A me, essendo bilingue, sono forse rimbalzati in un modo ancora più personale. Per esempio, Burroghs é una persona che mi affascina enormemente, se si considera Burroghs un "beat" in America.

VANGELISTI: Forse di nascosto . . . sì, faceva parte del gruppo. Era in macchina con loro, ma lui aveva altri problemi, altre cose che faceva. Poi viveva a Tangiers.

*This question was provided by Francesca Santovetti, who was not present during the interview.

DEL GIUDICE: Is poetry read in Italy?

NICCOLAI: Very little. Books don't sell, because in Italy everybody—even your friends—expects that you should give them your book. People read very little anyhow, and poetry is only read by people who want to write themselves. More people go to readings, but one cannot tell if these people will buy books of poetry.

DEL GIUDICE: What is poetry's fate in Italy, and in America?

NICCOLAI: It's up to everybody to become a poet, I mean a poet in a wide sense, like for instance, Spatola writing *Verso la poesia totale*. You can be a poet while you are picnicking in a wood, or someone from Los Angeles who is in a wood and is eating his pastrami sandwich. There's a big difference.

DEL GIUDICE: But how does that come about?

NICCOLAI: It's an interior state of being, which I would call harmony, between yourself and what is around you.

DEL GIUDICE: In the meantime, what are you going to do about poetry not being read, and people not going to . . .

NICCOLAI: No one can do anything about things. They just go on writing their poetry. One thing I cannot touch, ever, is power. I'll probably have to reincarnate to go through that trip. But in this life it is something that confuses me too much, takes me out of myself in a way that I cannot go back into myself. So, I cannot become an organizer, or work in a publishing company, or on a paper, or anything like that.

VANGELISTI: Do you feel that you're more read now, as a result perhaps of readings?

NICCOLAI: Definitely.

VANGELISTI: Why do you think you're more read now?

NICCOLAI: Evidently these people that come to readings also buy your book. A lot of people have told me about the *Frisbees:* "Oh, but you know, they're so much better when you read them." So what am I gonna do there?

VANGELISTI: You told me in the car, coming over just before the interview, that Italy, in a way, is one of the hardest countries for a poet to live in. Why do you say that?

NICCOLAI: Italy is still very provincial: whatever is different from what you are, you look at with doubt and diffidence. Anything out of the norm is going to be interpreted as shrewdness: "God only knows what sort of trap is hidden"—so the misunderstanding is unbelievable!

VANGELISTI: We were talking about history, for example. You said that in Italy reality has so escaped people . . .

NICCOLAI: Yes! Because of the corruption, what we read in the papers; it is pure chaos. Everybody says: "If the Vatican was doing business with Sindona, I can screw him, and why not?"

DEL GIUDICE: So, this is why it is so hard to be a poet in Italy?

NICCOLAI: Well, my dear, but there are a lot of people who are missing the poetry and when you get to them and they hear it, they tell you: "We breathe fresh air." It's just a matter of having enough of an opening not to be in a concentration camp. And that they cannot do, because otherwise the political equilibrium . . . they always have to leave a safety valve.

VANGELISTI: On this trip to California you drew an interesting contrast between California (San Francisco, Los Angeles) and New York. How one place is magic and the other place is electricity.

NICCOLAI: Exactly—which is a sort of magic. But the tension that you have in New York is something you can live with for a certain period and then you should get away. Probably one has to get away from everywhere, even from the incredible clearness and reflectivity of California. There is extraordinary spirituality, where you go into someone's house and you understand that every single thing has a meaning and bouncing off of something else. And maybe the perfection is such that you say: "Oh my God, I'd better take my shoes off." Some homes are actual museums, there's something more than just being perfect and neurotic about perfection. There is a ritual in

it, which is very soothing and extremely oriental. This is West, and east is the east coast. But this West is much closer to the East than the east, because between this West and the East, there's only ocean. So I think that things are much more fluid between the two, than when you have all the earth between packed with different meanings.

VANGELISTI: You mentioned that the experience of New York, or the myth of New York, starting with the bubble gum in Italy ("Brooklyn"), is still the strongest American myth in Italy. Is the myth of California really unknown in Italy? Are New York and Italy still part of one world and California part of another?

NICCOLAI: There is, as far as Europe is concerned, a tremendous confusion. They know that Hollywood is in California, so the only thing they think California does is Hollywood.

VANGELISTI: Which is the people from New York who move here.

NICCOLAI: But let's say Brooklyn Bridge is a chewing gum, it is the America of the 50s. But I was on the Golden Gate Bridge the other day and I say it's like an oriental temple . . . and it's called *Golden Gate*. It must have an incredible meaning; it really is opening up to the Orient. I had a feeling that San Francisco was the twin of Istambul, and a person I admire very much, whose name is Art Beerman, a professor of Philosophy, married to Kathleen Fraser, said: "No, the double of San Francisco is Shanghai." Do you remember the term, "to be shanghaied?" Speaking with Paul last night, he came up with two or three points that corroborate . . . tell them.

VANGELISTI: First, San Francisco—all of California, the whole coast —was called "Gold Mountain" by the Chinese. Then, "shanghaied" was a San Francisco term for when you got drunk in a bar and whoosh . . . out through the trap door, which originated on the Main street of 19th century California (to which even Gertrude Stein and Toklas allude) and that's Pacific Avenue. Pacific Avenue was called, interestingly enough, to go full circle, the "Barbary Coast." And now ethnologists and geographers talk about California's relationship economically, politically, and ecologically, not so much to the United States but to the Pacific Basin.

VERDICCHIO: I come from Vancouver Island, and there too you have a sense of touching the Orient, and therefore there is a feeling of being separated—spiritually and politically—from the rest of Canada.

DEL GIUDICE: You were speaking of Buddhism and spiritualism and of the poet as a spiritual medium. Can you elaborate on that? Do you have some religion or philosophy of your own?

NICCOLAI: While being brought up I was continuously taught that the only world is the materialistic world. That world was not enough for me because I moved around without knowing why I was doing a certain thing. Later I found a spiritual world of my own, and I began to see things from a certain distance and understand and be capable of relating to a much, much wider space.

DEL GIUDICE: Do you belong to any group?

NICCOLAI: No. I don't know if that is pride, or if I'm not mature yet, or if it is another thing still. But I don't . . . ecco! I am absolutely pantheistic. If I love everything I see then I become very, very happy. But if I do not digest things then I get blocked up. So I have learned to do things very quietly; I do not expose myself to a lot of things. Then when one has that strength inside, one comes to the United States for twenty-one days and ba-ba-ba-bang, you see a thousand things. I wanted to write a diary of this trip, but I think that it's going to be too difficult for me. Perhaps because I'm too overwhelmed and 'in it' still.

DEL GIUDICE: Do you feel yourself a cultural mediator? If you do, on behalf of whom?

NICCOLAI: A cultural mediator. Un mediatore culturale.

VANGELISTI: Middle-man.

NICCOLAI: I feel like a pilgrim more than a middle-man.

DEL GIUDICE: A pilgrim going from where to where?

NICCOLAI: Ah, that we don't know.

DEL GIUDICE: A wanderer then.

NICCOLAI: Yes, in a way.

DEL GIUDICE: Has your own cultural identity changed?

NICCOLAI: Since when? It changes continuously. I'm going to be fifty in December and I feel I've already been three different people.

DEL GIUDICE: Which people?

NICCOLAI: That I . . . don't know yet.

VANGELISTI: Same nationality?

NICCOLAI: No, no. Of course not.

VENGELISTI: Which nationalities?

DEL GIUDICE: In which direction are you changing?

NICCOLAI: I think I'm becoming Japanese.

VANGELISTI: You started out being Italian or American?

NICCOLAI: I think I started out very mixed up, therefore both, which I couldn't put together right inside me. They were always interfering one with the other.

DEL GIUDICE: But did you at one point feel you were in equilibrium?

NICCOLAI: Yes, in a way, because now I'm more aware of the differences and I say: "So this attitude is Italian and this is instead Saxon, let's say."

VERDICCHIO: You are an internal 'immigrant.' That's the 'immigrant' process . . .

NICCOLAI: Yes. I just told Herman Sherry this in New York; I said: "I am an immigrant of the soul." Yes, an internal immigrant. Definitely. I don't feel I have a country, you see. I absolutely don't have a country.

DEL GIUDICE: But you're headed towards Japan?

NICCOLAI: The Orient; the Orient is terribly fascinating to me.

DEL GIUDICE: Why? Because of its spiritualism?

NICCOLAI: Yes. Definitely.

Notes:

1. Giulia Niccolai, "Singsong for New Year's Adam and Eve," *Invisible City*, No. 28 (Dec. 1981), pp. 9–10.

2. Adriano Spatola, *Verso la poesia totale* (Torino: Paravia, 1978), p. 77.

"In ogni caso possiamo dire che tra i due termini, il *poema* e *l'oggetto*, esiste una distanza ipotetica che va verificata sperimentalmente di volta in volta, non nel mondo delle categorie logiche implicate dai modelli; il poema, ad esempio, è per Giulia Niccolai (*Poema & Oggetto*, 1974) il senso più nascosto dell'oggetto, la sua aspirazione verso la leggerezza e l'inutilità: abituati all'oggetto-strumento restiamo perplessi di fronte a questa liberazione, a questa fuga dell'oggetto-strumento da se stesso, a questo orrore che l'oggetto comincia ad avere di sè come strumento. L'estirpazione dello strumento dall'oggetto ha qualcosa di vagamente chirurgico; l'oggetto non è più oggetto ma non è ancora poema, e del resto nessuno sa se riuscirà a diventarlo."

3. Franco Tagliaferro, "Su alcune poesie di Giulia Niccolai," in *Singsong for New Year's Adam and Eve*, TAM-TAM special issue No. 29/b (Sept. 1982), pp. 39–40.

4. Giulia Niccolai, "E. V. Ballad," in *Italian Poetry, 1960–1980: from Neo to Post Avant-garde* (San Francisco & Los Angeles: Invisible City, 1982), p. 74.

5. Giulia Niccolai, "Dai Novissimi," in *Substitution*, trans. Paul Vangelisti and the author (San Francisco: Red Hill Press, 1975), poem No. 1.

6. Simona Weller, "Feminism and Italian Avant-garde Art," from a lecture delivered at UCLA, 1978, *Invisible City*, Nos. 23–25 (March 1979).

7. *Gruppo '63*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi (Milano: Feltrinelli, 1976).

The Trecento Commentators' Interpretation of Exile in the *Commedia*

DEBORAH PARKER

Critics of the *Commedia* have long regarded with interest the work of Dante's first commentators.[1] Despite their awkwardnesses and various misreadings, the earliest commentaries are valued by critics because we assume that the manner in which the commentators read the poem accurately reflects the philosophical, religious and moral values sustained by Dante. They come closer to capturing what Mazzoni calls "il pensiero genuino" of Dante.[2] Furthermore, scholars assume that the forms of the language, the significance of the words, and the many political events alluded to were still fresh in these commentators' minds. Lastly, these critics' contributions are valued simply because they were the first readers of the poem. As such, their interpretations present a spontaneity unavailable to subsequent commentators, whose points of view are unavoidably mediated by other readings. Unfortunately, the novelty of their critical task led to many errors: as Karl Witte points out, they "are thrown upon their own limited resources, and exposed to all kinds of individual errors."[3]

In tracing the exegetical effort of Dante's Italian commentators I have chosen to restrict my investigation to the passages in the poem which contain substantial references to or prophecies of Dante's exile: *Inf.* VI. 64–75; *Inf.* X.79–81; *Inf.* XV.55–78 and *Par.* XVII.46–72. The discussion of exile in the poem has a personal, a religious, a

poetic and a political level. This multivalence serves as a litmus test to varying critical perspectives. Few critics can resist the opportunity to expand on at least one of these levels, and the manner in which they do so gives a unique insight into either their or their generation's critical temper.

Although all of Dante's first readers propose in varying degrees a twofold reading of the text, one which illustrates the poem's literal and allegorical meaning, this practice is effected with less rigour when the subject of Dante's exile is addressed.[4] Because these passages generally allude to specific historical acts, the commentators concentrate their efforts on determining exactly what incidents Dante may have had in mind when writing his poem. Dante refers to his exile in different terms each time the subject is mentioned. As a result his stylistic choices try the interpretative skills of his commentators in a different way each time they undertake an analysis of the subject. In the first allusion, for example, Ciacco's prophecy, Dante is alluding to a series of events which take place within the space of approximately three years ("infra tre soli"). Although the wording of Ciacco's speech shares some of the riddle-like quality of biblical and other literary prophecies, it is not impossibly sybilline. A lucid and informative discussion of the events alluded to depends on the commentator's familiarity with the Black and White party tensions in Pistoia and Florence, which of course included knowledge of the effects produced by the arrival of Charles of Valois in Florence in 1301. The most indeterminate part of Ciacco's speech is Dante's reference to "giusti son due," since it is unclear whether Dante had two institutions or two people in mind, or whether he merely wished to indicate, as most commentators agree today, that in such a large community the number of just people was extremely small. The early commentators glossed this line either by identifying two institutions or by nominating two people. Graziolo's reading of the line is echoed by both Jacopo della Lana and the author of the *Chiose* edited by Selmi: all three argue that Dante is alluding to two institutions—Reason and Justice. L'Ottimo merely states that the two just entities are not named by Dante and are therefore impossible to divine. Guido da Pisa claims that Dante had in mind two men—himself and Guido Cavalcanti: "Sed nos istos duos iustos intelligere

possumus primum Dantem autorem istius altissime et profundissime Comedie, secundum vero Guidonem de Cavalcantibus; qui duo soli illo tempore, quo civitas Florentie fuit intus et extra bellis conquassata civilibus, iusti et amatores patrie sunt reperti, et rei publice defensores (p. 129)." This reading is subsequently endorsed and repeated by commentators until the beginning of the Ottocento.

The Trecento commentators' discussion of Brunetto Latini's prophecy also tends to focus on the historical events alluded to in it. As a result, the commentators' analyses of the prophecies of Ciacco and Brunetto tend to reveal their degree of familiarity with Florentine politics and the particulars of Dante's exile. In this sense their discussions of exile in these two cantos tend to expose little aside from an imprecise familiarity with events.[5]

The Trecento commentators' discussion of these subject in *Inferno* X and *Paradiso* XVII, however, exposes lapses of a different order. The addition of references to elements from pagan literature in these prophecies, along with Dante's subsequent alteration of their context and traditional associations, reveals gaps and omissions attributable to something other than the commentators' familiarity with recent history.

The second reference to Dante's exile is pronounced by the powerful leader of the Florentine Ghibellines, Farinata degli Uberti, who warns Dante:

> Ma non cinquanta volte fia raccesa
> la faccia de la donna che qui regge,
> che tu saprai quanto quell'arte pesa.
>
> *Inf.* X.79–81

The art to which Farinata refers is the difficult one of returning from exile. As in *Inf.* VI.67–68, these lines foretell how much time will elapse before Dante will himself be exiled. The commentators are unanimous in perceiving this as a reference to fifty cycles of the moon. Where the commentators differ however, is in their explication of the line "La faccia de la donna che qui regge." Generally they tend to cite the moon and/or the goddess Persephone as "la faccia" that "non cinquanta volte fia raccesa," but their exegetical

efforts are less understandable to the modern reader when they discuss the association of Persephone with the moon. Graziolo and the author of the *Chiose* edited by Selmi confine themselves to stating that fifty months will pass because there is a full moon once a month.

It is generally understood that Persephone spent half the year, the spring and summer, with her mother, and the other half, autumn and winter, with her husband. Were the division of her time calculated any other way, it would invalidate all the traditional associations of her with Spring, harvest and plenitude. Ovid's account of Persephone's abduction ends with a description of the pact established between Ceres and Pluto:

> At medius fratrisque sui maestaeque sororis
> Iuppiter ex aequo volventem dividit *annum* nunce dea, regnorum numen commune duorum, cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.[6]

Jacopo della Lana begins his commentary with an extremely lengthy and erratic account of Pluto's abduction of Persephone. He ends his summation of the myth with a discussion of the pact established between Ceres, Pluto and Jove.

> All fine [Jove] patteggiò con Plutone, perché la detta Proserpina avea mangiato per senno di Plutone sette grani di pomo, ch'ella dovesse lucer mezzo lo tempo in cielo, e l'altro mezzo in inferno. *E questa Proserpina è la luna* [my emphasis] che mezzo lo suo tempo, cioe da ch'ell'ha sette die infine all XXII, luce sovra terra, lo soperchia luce sotto terra (p. 42).

After having placed the emphasis of the Persephone myth on Pluto's abduction of her, Lana suddenly states "E questa Proserpina è la luna." Although Lana understands that Dante wishes to suggest a time lapse of fifty months, what he has just relayed in no way explains to the modern reader why Persephone is associated with the moon. He calculates Persephone's division of time bimonthly, declaring that she will spend half her time, between the 7th and 22nd of each month, with her mother, and the rest with her husband.

Pietro di Dante also divides Persephone's time between Hell and earth bimonthly; he argues:

> Ovidius, vero, in V, videtur dicere quod dicta Proserpina, accipi debet pro luna, ut auctor hic accipit, ut sopra dixi; que, quia XV diebus, quolibet eius mense lucet nobis super terram hic et alijs XV infra terram (Ashburnam, p. 189).

I believe that Pietro's and Lana's somewhat unconventional calculations are the result of their following Latin mythographers' summaries or commentaries to mythical references in classical literature. For example, Servius, a 4th century commentator on Virgil, in his gloss to a line from Bk. 1 of the *Georgics* observes: "Proserpina ipsa est et luna, quae toto anno sex mensibus crescit, sex deficit, scilicet per singolos menses quindenis diebus; ut crescens apud superos, et deficiens apud inferos videatur."[7] The commentaries of Pietro and Lana reflect precisely such a version of the Persephone myth; their remarks amount to little more than a summary of such accounts.

Like Lana and Pietro, l'Ottimo also begins his analysis of this passage by discussing its mythological aspects. Overall, however, his remarks are somewhat convoluted. Despite this, he is to be credited for being the first commentator to cite a related passage in Virgil's *Aeneid,* thereby initiating a tradition among the commentators of quoting this Virgilian line as a means of explaining Dante's imagery. Guido da Pisa, too, refers to this line in Virgil's *Aeneid* in his discussion of this passage. Guido is considerably clearer than l'Ottimo, but this is partially because, I believe, he has repeated what Servius had written earlier on this Virgilian line. Guido proposes that the three realms over which the moon has power are 1) heaven, where in its capacity of "luminare minus" it lights the sky at night 2) earth, in the woods, "ideo dicitur Dyana, idest duana, eo quod die et nocte luceat" and lastly 3) Inferno, where ". . . ideo dicitur Proserpina." Virtually everything he claims is taken verbatim from Servius's commentary to *Aeneid.* IV.511—the very line cited by Guido exemplifying a Virgilian personification of the moon. Servius declares:

> TRIA VIRGINIS ORA DIANAE iteratio est: Lunae, Dianae, Proserpinae et cum super terra est, creditur esse Luna; cum in terris, Diana; cum sub terris, Proserpina. quibusdam ideo triplicem placet, quia luna tres figuras habet, prima tamquam ☾, sequens tamquam ☽, quinta decima tamquam ○. non nulli eandem Lucinam, Dianam,

> Hecaten appellant, ideo, quia uni deae tres adsignant potestates nascendi lucinam deam esse dicunt, valendi Dianam, morendi Hecaten: ob quam triplicem potestatem tiformena eam triplicemque finxerunt, cuius in triviis templa ideo struxerunt.[8]

Servius' discussion of Persephone's association with the moon not only explains the Trecento commentators' equation of the two entities, but also clarifies Dante's manipulation of the image. His commentary to Virgil's line clearly inspired Dante's ingenious way of alluding to the passing of fifty months. Dante inherits from Servius's commentary a connection between the moon and Persephone. In writing Farinata's prophecy, he decides to emphasize the infernal aspects of this mythical complex, not the positive aspects of the Persephone myth (return of spring, harvest, etc.,—and its *yearly*, not monthly cycle of return). Only by equating Persephone with the moon can one establish a monthly time frame.

What interests the earliest commentators about Dante's allusions to myths is his inclusion of them, not how he shapes them to his own poetic purposes. This results in a lengthy summary of the myths, not an analysis of Dante's use of them. These commentators are fascinated with these stories, and they clearly relish retelling them. At times this zest for storytelling becomes an end unto itself, and the gap between the *Commedia* and commentary momentarily widens. In Farinata's speech, for example, Persephone's infernal and lunar aspects are stressed over the more common associations of her with the Spring and harvest.

In *Paradiso* XVII, in the Heaven of Mars, Dante's great great grandfather Cacciaguida glosses the meaning of all the "parole grave" concerning the pilgrim's future voiced earlier in the poem. Among the early commentaries, only those of Jacopo della Lana, l'Ottimo, Pietro Alighieri and the anonymous author of the *Codice Cassinese* reach the *Paradiso*. Although Dante's future forms the subject of much of this canto, my analysis of the commentators' glosses will be confined to their interpretation of lines 46–69; it is this part of Cacciaguida's speech which responds most directly to the Infernal and Purgatorial auguries.

Jacopo della Lana was the first commentator to undertake an analysis of the Paradiso. His account of the events which lead to

Dante's banishment reveals but a hazy and erratic familiarity with the subject. His impressions of these incidents are described in the *proemio* to the canto.

> Tornati i Buondelmonti e sua parte, e predendo pie' e signoria, cominciolli a dispiacere la signoria del popolo, e secretamente mandonno a corte di papa esponendo come Firenze era a parte d'imperio più che di Chiesa, e portava pregiudizio a parte di chiesa tale essere, imperquello che Fiorenza la mastra porta di Toscana e terra, e che se a ciò non si provedeva, si potea dire la parte di Chiesa morta in Toscana, e se in la Toscana, per tutta Italia; inteso questo lo papa e lo suo consiglio provvideno che Carlo Senzaterra venisse per vicario de chiesa in Toscana, lo quale era lo secondo fratello dello re di Francia, ed eralì detto Senzaterra, imperquello che nulla ereditava del patrimonio, con ciò sia che succedeano in reggimento li maggior fratelli. Venne costui a Firenze con meno di CC cavalieri franceschi, fue in la terra, domandò la signoria della terra da parte di Chiesa si come vicario; fulli data incontanente. Quelli mezzani che reggevano, perdenno lo vigore; Buondelmonti, Donati, Frescobaldi, e tali arrabbiati casati di parte guelfa presono lo freno in mano, e abbassonno quelli popolari ch'aveano luogo, altri cacciorono, e altri furono spezzati in pezzi, altri rimasono nella terra, ma convennero stare guatti come topo in farina; delli quali cacciati fue Dante, ch'era di quelli mezzani, che reggeano la terra, ed amava troppo lo bene comune (p. 412).

This account is riddled with imprecision, error and confusion. After describing various skirmishes between the Uberti and Buondelmonti, Lana suddenly switches to a discussion of the arrival of Charles of Valois in Florence in 1301. No mention is made of the fact that at least 34 years separate the return of the Guelf party to Florence after their defeat of the Ghibellines at the battle of Benevento in 1266 and the arrival of Valois in Florence in 1301.

The gretest error in Lana's account is his claim that Dante was exiled in the midst of the pandemonium which ensued upon Charles of Valois's arrival. Most critics agree with Dino Compagni's testimony that Dante at this time was probably in Siena on his return from Rome where he had been sent as part of a Florentine embassy.[9] The purpose of the mission was to seek the Pope's aid in stabilizing the increasingly violent and frequent outbreaks between the Blacks and

Whites. Lana's account reveals little or no attempt to research or confirm the facts of an event so central to the poem.

Jacopo della Lana's discussion of the analogies between the exiles of Hippolytus and Dante suffers from the same imprecision which pervades his account of historical notices. Instead of commencing his discussion with an examination of the incidents in the Hippolytus myth which bear most on Dante's exile, Lana focuses his attention on irrelevant details—choosing for example to list various highlights from the career of Hippolytus' father, Theseus (p. 414). Lana explains that Dante's purpose in comparing his own exile to that of Hippolytus' is "a dimostrare che si come molto volte le persone vogliono essere sedotte a fare uno vizio, e se non si piegano a volerlo, lo seduttore li adovra male secondo sua possanza, ed essere già portato di grandi ardui, ma infine lo benivolo creatore restituisce tali incontinenti in grazia" (p. 414). Lana never specifies who the "seduttore" is with respect to Dante's situation, nor does he state what wrongs were perpetrated. Rather, he simply extracts a very general moral from the myth without ever examining what bearing this particular myth has on what Dante is attempting to portray in this canto.

L'Ottimo's reading of Cacciaguida's speech is considerably clearer. He points out that Phaedra's perfidious accusations clearly resemble the unjust charges levelled against Dante. Just as Hippolytus was forced to leave Athens, Dante "per simil modo fia la tua partita di Firenze; ponendo che li Fiorentini li fossono matrigna, secondo quello detto di Ser Brunetto" (p. 396). The vindication that Dante will one day see "fia testimonio al ver che la dispensa"; God's justice will ultimately expose the real offenders. Cacciaguida tells Dante that he will be vindicated as well as recompensed for the suffering he has undergone: "La colpa seguirà la parte offensa/ in grido, come suol; ma la vendetta/ fia testimonio al ver che la dispensa." Both Lana and L'Ottimo contend that Dante will be vindicated morally, not avenged by a specific act.

The lengthy summary of the Hippolytus myth accompanying Lana's and l'Ottimo's glosses to these lines clearly testifies to their interest in Dante's allusion to it. The subtleties involved in the poet's choice of this particular myth, however, is not examined by

either of these commentators. Dante's comparison of his own exile to Hippolytus' in *Paradiso* XVII emphasizes similarities in the hardships endured by both: the innocence of the victims, the perfidy of the accusers and the groundlessness of their charges. Hippolytus was also reborn as Virbius, because the gods pitied the persecution he suffered, and as a result, gave him a new life, appearance and identity. He thus successfully transcended the hardships he had endured as Hippolytus, just as Dante, too, gains a victory over his accusers. What constitutes commentary to them is a refabulation of the myth. Dante's manipulation, rearrangement, and choice of material is never questioned. At times the commentators rely heavily on information gleaned from other sources—as, for example, in Lana's, l'Ottimo's, Guido's, and Pietro's repetition of what Servius had to say about the queen of Hell in Virgil.

Although the poetic purpose involved in Dante's selection of particular myths is rarely questioned by his first readers, they are sensitive to other stylistic aspects of the poem. L'Ottimo notes that "la colpa seguirà la parte offensa," linguistically recalling the use of a similar expression in *Inf.* VI.66: "caccerà l'altra con molta offensione." L'Ottimo argues that Dante's word choice is deliberate: the poet "non disse vendetta, ma offensione: e così si prende qui offensa ingiuria" (III, p. 397). Doubtless this observation must have been inspired by the considerable impression Dante's words must have made when he told l'Ottimo that his word choice was never forced for reasons of rhyme: "Io scrittore udii dire a Dante, che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea inuo proponimento; ma ch'elli molte spesse volte facea li vocaboli dire nell sue rime altro che quello, ch'erano appo gli altri dicitori usati di sprimere" (I, p. 183).

Dante's banishment, l'Ottimo argues, is the result of the alliance between Charles of Valois and Pope Boniface, through whose machinations "il detto messer Corso ritorno in Firenze, e caccionne L'Autore e li Bianchi. O vuole dire Dante, ch'ell fosse richiesto dalla parte nera (essendo in istato da poterlo fare) d'alcuna grande e disonesta cosa, perch'elli non volle assentire, sì lo giudicarono nemico del senato di Firenze" (III, p. 393). L'Ottimo's considerably better informed description of these affairs reveals the degree to which Lana

was ill-apprised of the situation. Lana refers to Dante's accusers as the "barattori del tuo comune." Surely there were some barrators among those who desired Dante's banishment, but it is misleading of Lana to single out this one group of persons as the poet's only accusers. Since Dante was accused of barratry, Lana may have confused what Dante was accused of with his accusers.

Lana's ignorance of the circumstances surrounding Dante's exile is also revealed in his interpretation of line 58, "tu proverai come sa di sale," which he argues signifies that Dante "diverr[ai] cortigiano" (p. 415). This interpretation is shaky but plausible if one equates Dante's being a "cortigiano" with his being the dependent guest of such persons as the Malaspina and Cangrande della Scala who offered the poet refuge during his exile. Lana then claims that it is Dante's excellence as a courtier which causes a falling out between the "compagnia malvagia e scempia" with whom he finds himself: "li altri cortigiani, li quali adovreranno contra te invidiose insidie o pugne, ma infine elle seranno cognosciute, onde tu n'avrai onore ed elli disonore." Such an assessment of the wicked and senseless company from which Dante ultimately separated himself is inaccurate and misleading. L'Ottimo correctly points out that lines 61–63 refer more precisely to Dante's having to abandon all that was dear to him: family, home, friends, etc., and that the "compagnia malvagia e scempia" refers to the other exiled Whites and Ghibellines with whom Dante first found himself, but with whom he also quickly broke, after having learned of his sentence of exile.

Of Dante's whereabouts during the first few years of his exile little is known for certain. In 1302 he was at San Godenzo in the Mugello at a meeting of the Bianchi and the next year at Forlì, where he served at one point as an aid to Scarpetta degli Ordelaffi. On July 20, 1304, the exiled Whites made an unsuccessful attempt to force their re-entry into Florence but Dante held himself aloof from this enterprise. By this time he had left his fellow exiles, having come to hold them in the bitter disesteem which his verses reflect.[10]

What is most unexpected in the exegetical efforts of Dante's first critics are the factual errors committed by persons writing relatively close to Dante in time. Rocca has noted, however, that among the critics who wrote within the first thirty-five years of Dante's death,

only l'Ottimo and Pietro di Dante were aware of the existence of Giovanni Villani's *Cronica*. Even so, their familiarity was limited to knowledge of only selected passages. L'Ottimo's account of historical events is the most consistently accurate. His principle source of information was a Florentine history dubbed *Gesta florentinorum* by a chronicler named Tolomeo da Lucca.[11] Many of Dante's first critics probably worked from memory and in the case of someone whose attitude toward collating facts was as casual as Jacopo della Lana's, possibly from hearsay. The very fact that the majority of the early commentators deemed it necessary to gloss the allusions to historical events reveals that they were not familiar to everyone.

Pietro di Dante's discussion of his father's exile presents a radical departure from Lana and l'Ottimo's interpretations. Pietro's treatment of the subject of exile is *literary* rather than historical. The historical fact of Dante's exile is never discussed; instead Pietro emphasizes its thematic links to the works of various Classical authors, specifically Ovid and Horace, both of whom had written of the bitter experience of exile:

> In quo exilio dixit quod primo auctor dimittet id quod sibi magis est delectabile, scilicet patriam. Unde Ovidius de Ponto:
>
> "Dulcis amor patriae . . . allicit omnes.
>
> Item
>
> Nescio qua natale solum dulcedine cunctos Ducit, et immemores non sinit esse sui . . .
>
> Felicem dicas quem sua terra tenet
>
> Item Horatius:
>
> O caenae notesque Deum, quibus ipse, meique,
> Ante larem proprium vescor, etc.
>
> (Nannucci, p. 668).

As he had done in previous discussions of Dante's exile, Pietro favours establishing the classical sources of the poem. He feels that the examination of these *fontes* will clarify Dante's use of them and ultimately the meaning of the poem. Pietro's reading of this passage can be attributed to his considerable familiarity with the great Latin masterpieces. His commentary exhibits the influence of two different cultural and intellectual backgrounds. One is of a strictly philosophical and scholastic order; it is this background which defines Pietro's

primary critical objective which, as Rocca notes, is to "mostrare come le dottrine sparse nel poema dantesco si trovino in perfetto accordo colla Sacra Scrittura, colle dottrine ecclesiastiche."[12] In fact, Pietro's commentary was the chief source of the theological implications of the poem for the Quattrocento commentators. The other important cultural influence on Pietro was his exposure to the humanist ideals which prevailed in the Veneto in the late 1300s. Pietro's assimilation and straddling of these two intellectual currents leads both Rocca and Mazzoni to proclaim him as "un precursore, o forse un anello intermediario tra gli scolastici d'una parte e gli umanisti dall'altra."[13] Pietro's acknowledgement that the *Commedia* belongs to the poetic tradition established by the Latin classics is directly opposed to Guido's assertion that the poem's links are to mystical literature.

Despite the fact that both commentators acknowledge the influence of classical texts on the *Commedia,* each presents a reading of the poem which stands in direct opposition to the other's. In the proem to his commentary, Guido alone among Dante's first readers argued that the journey recounted by Dante is the poet's transcription of a divinely inspired experience. This is, naturally, not to be confused with the fact that in the poem the pilgrim's journey is a providential one. Guido declares:

> Re vera, potest ipse [scil. Dante] dicere verbum prophete dicentis: "Deus dedit michi linguam eruditam; "et illud: "Lingua mea calamus scribe velociter scribentis." Ipse enim fuit calamus Spiritus Sancti, cum quo calamo ipse Spiritus Sanctus velociter scripsit nobis et penas damnatorum et gloriam beatorum. Ipse etiam Spiritus Sanctus per istum aperte redarguit scelera prelatorum et regum et principium orbis terre" (p. 4)

Read in this key, the *Commedia* assumes the status of a "revealed" text.

Pietro di Dante strongly opposes such a reading; each successive *redazione* of his *Commentarium* assumes an increasingly polemical stance against Guido's overview of the poem. For Pietro, the *Commedia* belongs in the canon of literature of "imitazione delle opere classiche, in ispecie dall'*Eneide.*"[14] The pilgrim's voyage is not the result of a "visio per somnium" but the result of an intellectual operation—the work of a poetic creation. The author's descent into

Inferno is achieved "per phantasiam intellectualiter, non personaliter prout fecit" (Nannucci, p. 8). Furthermore, the antecedents of such a voyage can be found in the works of the pagan poets. He argues in his *proemio:* "Item Aeneas descendit ad hunc infernum, idest ad cognitionem terrenorum, ut videret genitorem suum, idest cognosceret Deum . . . similiter et auctor noster ad hunc talem infernum scilicet ad cognitionem terrenorum, fingit nunc se discindesse per modum istum, ut talia per modum demonstrationis alliciat "(Nannucci, p. 15). Pietro's continual attempts to trace the classical allusions in the poem are a constant reminder to the reader of how his reading differs from Guido da Pisa's.

What Dante's first readers bring to the text and what they perceive in it changes remarkably from Jacopo to Pietro di Dante: from Jacopo di Dante's relentless search for allegory, to Graziolo de Bambaglioli's focus on the literal meaning, to Jacopo della Lana's and l'Ottimo's perception of the poem as a *summa* of doctrine, to Guido da Pisa's hybrid blend of the traditions of literature and dream vision, to Pietro di Dante's attempts to place the *Commedia* despite his theological emphasis, firmly in the tradition of the *Aeneid.*

Dante's first critics, however, were most impressed with the poem's doctrine; their intellectual formation was grounded in a scholastic/theological background rather than a cultural/literary one. The ample discussion allotted this aspect of the poem underscores the fact that for Dante's first readers the function of the commentator was to unfold the moral message which lay beneath the ingenuity of Dante's vision.

Harvard University

Notes

1. Jacopo di Dante, *Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante Alligheri attribuite a Jacopo suo figlio,* edite a cura di Lord Vernon (Firenze: Tipografia Tommaso Baracchi, 1848).

Graziolo Bambaglioli, *Comento alla Cantica dell'Inferno di Dante Allighieri di autore anonimo,* a cura di Lord Vernon (Firenze: Tipografia di Tommaso Baracchi, 1848).

Jacopo della Lana, *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana,* a cura di Luciano Scarabelli (Bologna: Tipografia regia, 1866).

L'Ottimo commento della Divina Commedia, a cura di Alessandro Torri (Pisa: Niccolò Capurro, 1827) Tomi 3.

Francesco Selmi, ed. *Chiose anonime alla prima cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del poeta, pubblicato per la prima volta . . . da Francesco Selmi, con riscontri di altri antichi commenti editi ed inediti, e note filologiche,* Torino: 1865.

Pietro di Dante, *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium.* Curante Vincentio Nannucci (Florence: Angelum Garinei, 1845).

Pietro di Dante, *Il "Commentarium" di Pietro Alighieri nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana,* Trascrizione a cura di Roberto della Vedova e Maria Teresa Silvotti (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978).

Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comoediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno,* Ed. with notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari (Albany, NY: State University of New York Press, 1974).

Il Codice Cassinese della Divina Commedia per la prima volta letteralmente messo a stampa per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino (Tipografia di Monte Cassino, 1865).

2. Francesco Mazzoni, "Per la storia della critica dantesca I: Jacopo Alighieri e Graziolo Bambaglioli," *Studi danteschi,* XXX, 1951, p. 288.

3. Karl Witte, *Essays on Dante,* trans. and ed. by C. Mabel Lawrence and Philip H. Wicksteed (Boston & New York: Houghton Mifflin & Co., 1898), p. 312.

For more details regarding the Trecento commentators see also:

Giosuè Carducci, *Edizione nazionale delle opere,* vol. 10: Dante (Bologna, 1939);

Elisabetta Cavallari, *La Fortuna di Dante nel Trecento* (Firenze, 1921);

Luigi Rocca, *Di alcuni commenti della Divina commedia composti nei vent'anni dopo la morte di Dante* (Firenze, 1891);

F. P. Luiso, "Per la varia fortuna di Dante nel secolo XIV, primo saggio, l'Epistola a Cangrande non è l'opera dell'Alighieri, *GD,* X (1902), pp. 83–97.

F. P. Luiso, "Per la varia fortuna di Dante nel secolo XIV, Secondo saggio. I concetti generici dell'ermeneutica dantesca nel secolo XIV e l'Epistola a Cangrande, *GD,* XI (1903), p. 20–6, 60–9.

Franceso Mazzoni, "L'Epistola a Cangrande," in *Studi in onore di Angelo Monteverdi,* Modena, 1959.

_____ "Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio," *Studi danteschi,* XXXV, 1958.

_____ "Pietro Alighieri interprete di Dante," *Studi danteschi,* XL, 1963.

_____ "La critica dantesca del secolo XIV," in *Cultura e Scuola* 13–14, 1965.

4. Dante Della Terza, "*Inferno* V: Tradition and Exegesis," *Dante Studies* (Albany, N.Y.: SUNY Press, 1981). Mazzoni suggests that if one is interested in learning more about the Trecento commentators overview of the poem to look at their examinations of the following: 1) their treatment of Virgil 2) their treatment

of Beatrice 3) how the letter to Cangrande is interpreted 4) their interpretation of *Inferno* I and 2.

5. One exception is Pietro di Dante's account of the Fiesolan/Roman foundations of Florence. All the other Trecento commentators discuss the lines "Ma quello ingrato popolo maligno/ che discese di Fiesole *ab* antico/ e tiene ancor del monte e del macigno," *Inf.* XV. 61–63, by relaying the flight of Catiline to Fiesole. After defeating Catiline some of the Romans decided to settle nearby in what is now Florence. According to this legend, their descendents, the Florentines, are believed to manifest the characteristics of both these peoples: the commoners are considered descendents of the hard Fiesolans, and the nobility considered the issue of the "sementa santa" of the Romans. Pietro, however, seeks to explain the harshness of the Fiesolans by noting that there is a classical myth which accounts for why men might be considered hard as stone—he recounts the myth of Pyhrra and Deucalion from Ovid.

6. Ovid, *Metamorphoses,* trans. Frank Justus Miller (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), p. 276.

7. See for example George Henry Bode, ed. *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti: ad fidem codicum MSS. Guelerbytanorum, gottingensis, Gothani et Parisiensis,* vol. 1 (Cellis: E. H. C. Schulze, 1834).

8. Servius, *Servii grammatici qui fervuntur in Vergilii carmina commentarii,* ed. George Thili and Hermann Hagen, vol. 1 (Lipsiae: B. G. Teubneri, 1881), p. 557.

9. See also G. L. Passerini, *Le Vite di Dante scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio, Leonardo Bruni e Giannozzo Manetti,* con introduzione e con note (Firenze: G. C. Sansoni, 1917), from Leonardo Bruni, *Della vita, studi e costumi di Dante,* p. 216.

10. Singleton, *Commentary to the Paradiso,* p. 294.

11. Rocca, "Di alcuni commenti," p. 195.

12. Rocca, "Del Commento di Pietro," p. 370.

13. Rocca, "Del Commento di Pietro," p. 369.

14. F. Mazzoni, "Pietro Alighieri," p. 297.

Apocalyptic and Demonic Structures in Michelangelo's Love Poetry

SARA GELBER

Francesco Berni, in his "Capitolo a fra Bastian Del Piombo" of 1534, succinctly described Michelangelo's poetic talents as follows: "ei dice cose, e voi dite parole."[1] The word "cose" was particularly well chosen, for Michelangelo, in his poetry, gives weighty consideration to his innermost thoughts. These, in turn, were shaped by Michelangelo's early formal education. As the poet was under the patronage of the Medici family and was wont to spend many hours at Lorenzo de'Medici's home, he was undoubtedly influenced by Lorenzo's circle of friends, Angelo Poliziano, Marsilio Ficino and Pico della Mirandola. His training in Neoplatonic thought was to be the structural basis of his poetry expounding his theories of art and his experiences with love.

The adherence to the rigid doctrines of Neoplatonism provoked conflicts in the poet's inner self. This dialectical movement is best exemplified in his love poems which are metaphorically structured on his artistic theory. The struggles and resolutions of the poems follow narrative movements of descent and ascent.[2] The structural descent is from Michelangelo's world of experience to a demonic world. In these poems, addressed to Tommaso Cavalieri, Vittoria Colonna, and to a few undefined women including "la donna bella e crudele," the motif of amnesia is prominent as Michelangelo loses his identity, becomes a prisoner to his body, and experiences feelings

of alienation. At the bottom of this personal hell, he reaches a stage of conscious detachment in which he recognizes the evil that has been enveloping his soul and expresses a desire to escape by means of his imagination. This, in turn, has been infused with a newly acquired vision of love. These poems are part of his early writings to Vittoria Colonna. As he ascends from the lower world to his world of experience and from that level to a higher one, his memory is restored. Through Colonna's guidance he attains a state of self-recognition and establishes a re-identification with his self and with the love, beauty and grace of God.

In order to examine these narrative movements in Michelangelo's love poetry, a clear understanding of his artistic theory is essential. The system of education in Lorenzo de'Medici's household, of which Michelangelo was considered a member, was grounded on the maieutic method adopted by Socrates. The practice consisted of drawing forth pre-existing concepts from the student's imagination. Michelangelo applied this theory to art, and more specifically to sculpture, in asserting that the work of art, the sculpture itself, lay hidden within the block of marble as was the pure idea of the work concealed in his imagination. Through the elimination of superfluous material, the work would reveal itself, just as the idea is extracted from his mind. Neoplatonic doctrine dictated that the potential idea in the poet's or the artist's mind be realized as an ideal spiritual image:

> Io [Marsilio Ficino] voglio che voi sappiate, che il vero uomo, et la Idea dell'uomo è tutto uno. E però nessuno di noi in terra è vero uomo, mentre che da Dio siamo separati: perchè siamo disgiunti da la nostra Idea: la quale è nostra forma. A quella ci riducerà il divino amore con vita pia. Certamente noi siamo qui divisi e tronchi: ma allora congiunti per Amore a la nostra Idea ritorneremo interi: in modo che apparirà, che noi abbiamo prima amato Dio nelle cose, per amare poi le cose in lui: e che noi onoriamo le cose in Dio, per ricomperare noi soprattutto: e amando Dio, abbiamo amato noi medesimi.[3]

The application of Neoplatonic concepts to Michelangelo's theory of art is set forth in the following sonnet composed around 1528:

> Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei
> veggono 'l ver della beltà c'aspiro
> o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,

veggio scolpito el viso di costei.
Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei
a torm'ogni mie pace, ond'io m'adiro;
né vorre' manco un minimo sospiro,
né men ardente foco chiederei.
—La beltà che tu vedi è ben da quella,
ma cresce poi c'a miglior loco sale,
se per gli occhi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,
com'a sé simil vuol cosa immortale:
questa e non quella agli occhi tuo precorre.[4]

In this dialogue between the lover and Love personified, the former seeks to comprehend the truth of beauty to which the lover may aspire. The verb "aspiro" suggests that the truthful beauty is above mortal man and is in fact the beauty of God. The lover is desirous to know if this is God's beauty which surrounds him on the exterior or if it has been projected by rays into his soul and therein formed its proper image. In the first quatrain, there is emphasis on the sense of sight, one of the three most important of the Neoplatonic senses. The words "gli occhi mei" (1.1), "veggono" (1.2), "miro" (1.3), and "veggio" (1.4) appear in accented positions at the beginning and end of the lines. The participle "scolpito" (1.4) provides the link between the Neoplatonic and Michelangelo's artistic theories. As Love will concur in its answer, the truly beautiful image of God penetrates the soul just as it is transformed from the mind of the artist to the sculpture that exists within the block of marble.

The poet feebly protests that these visions of perfect beauty ravage his soul. He quickly assures Love, however, that he longs for his soul to be consumed by flames of passion which would lead him to the divine image of beauty. Love's reply is Neoplatonic in tone as it reveals how the beauty of God, through His rays, reaches man; these enter the mortal's eyes, permeate his soul and draw it back to God. It is significant that this dialogue occurs between a lover and *Love* since, according to Ficino, "l'Amore è desiderio di fruire pulcritudine, cioé Bellezza."[5] Through spiritual love, divine beauty enters the eyes and soul of a mortal being, thereby ennobling the soul and rendering it immortal. In later poems, the poet will speak of the

immortal quality of his works of art inasmuch as they—being the "souls" of the blocks of marble—have also been infused with a vision of divine beauty.

The hierarchy of Beings is fundamental to Neoplatonic thought. God is the supreme Being who transmits His beauty and grace through the sun's rays to the Angels, to the Planets, to Man, to the Animals, to the Plants and to the Minerals. Man, in the center of the Chain, was considered in the Renaissance to be a microcosm of the universe.[6] His natural tendency is to ascend to a state of identification with God. Yet, being of mortal substance with an intellect and a free will, he might tend to fall down the Chain away from God. This tension emerges in the following sonnet:

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello,
dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.
Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e sé più, col proprio andar fa bello;
e se nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.
E perché 'l colpo è di valor più pieno
quant' alza più se stesso alla fucina,
sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.
Onde a me non finito verrà meno,
s'or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c'al mondo era solo.

The critic F. Girardi recognizes the antecedent of the image of the hammer in Dante:

Lo moto e la virtù d'i santi giri,
come dal fabbro l'arte del martello,
da' beati motor convien che spiri;
e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello,
de la mente profonda che lui volve
prende l'image e fassene suggello[7]

Paradiso II, 127–132

Thus the hammer of the sonnet refers, literally, to the instrument itself, and metonymically, to the artist or, more specifically, to the artist's imagination.

The sonnet's first quatrain advances the argument that if the artist's simple hammer is to sculpt some live form out of a block of marble, it necessarily depends on something to guide it, since by itself the hammer remains a useless instrument. In a Neoplatonic interpretation, if this hammer is a metaphor for the artist's imagination a similar style of reasoning ensues: the artist's intellect, in order to carve the image of his beloved in his soul, requires the presence of a guide. The second quatrain asserts that God's hammer makes all His creatures' hammers beautiful and comparable to the divine one. The first tercet, in a literal sense, suggests that the hammer's blow will be more efficient the higher the artist's arm is raised. Figuratively, the tercet suggests that he who raises higher the inspiration in his soul will be spiritually more richly rewarded. The movements of the hammer's blows striking downward and the soul's inspiration soaring upward work in perfect harmony, as God's divine rays of beauty descend into man's soul to cause it to rise to God. The poet realizes in the concluding tercet that the supreme artist and guide must be God, for the mortal guide, once he has died, can no longer inspire. The cumbersome syntactical structures of the sonnet as well as the preponderance of harsh sounds are in accordance with the artistic image adopted in the poem. The strident sounds refer to both the terrestrial hammer: "rozzo mar*t*ello i *d*uri *s*as*s*i" (1.1); "or *ques*to or *qu*ello" (1.2); "i*s*cor*g*e e *t*iello" (1.3); and to the divine instrument: "al*b*er*g*a e *st*as*s*i" (1.5). Michelangelo thus fuses his practical training in the figurative arts with his understanding of Neoplatonic philosophy.

The tension between upward and downward movements was indeed resolved in the preceding sonnet in favour of a movement towards God; however, the poet did allow himself to fall into a demonic world to satisfy his physical desires. Ficino acknowledges this tendency to fall:

> E noi chiamiamo Bellezza quella grazia del volto divino: e lo Amore chiamiamo la avidità dello Angelo per la quale si invischia in tutto

> al volto divino: Iddio volesse, amici miei, che questo ancora avvenisse a noi. Ma l'animo nostro creato con questa condizione, che si circunda da corpo terreno, al ministerio corporale declina: dalla quale inclinazione gravato, mette in oblio il tesoro, che nel suo petto è nascoso. Dipoi che nel corpo terreno è involto, lungo tempo all'uso del corpo serve, e a questa opera sempre accomoda il senso: e accommodavi ancora la ragione più spesso che e' non debbe.[8]

Like Dante, Michelangelo must descend to a personal hell, recognize the devil himself, and choose death, or a rebirth, through renunciation of his past experiences.

The descent into the demonic world incorporates two themes: the loss of identity and the motif of alienation. Michelangelo's poems, addressed to the unknown "donna bella e crudele," are a bitter testimony to the lover's experience of self-denial. The conflict of love derives in part from the poet's inability to deal with the nature of deceit which pervades this woman.[9] In a madrigal to the "donna bella a crudele," the Neoplatonic theme of "l'amore semplice" is figuratively represented by the sculptor who exchanges his identity for its reflection on the marble. As Frye has noted, this is a central image of descent.[10]

S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli
talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,
squalido e smorto spesso
il fo, com'i' son fatto da costei.
E par ch'esempro pigli
ognor da me, ch'i' penso di far lei.
Ben la pietra potrei,
per l'aspra suo durezza,
in ch'io l'esempro, dir c'a lei s'assembra;
del resto non saprei,
mentre mi strugge e sprezza,
altro sculpir che le mie afflitte membra.
Ma se l'arte rimembra
agli anni la beltà per durare ella,
farà me lieto, ond'io le' farò bella.

The first two lines refer to the Neoplatonic belief that true spiritual love attracts those lovers who recognize similarities between each

other. The third and fourth verses quickly dispel any notion, however, that this madrigal is to be a homage to spiritual love. The artist does not carve the image of his beloved in his soul, the "dura pietra," but rather depicts what he sees of himself in her. He has reached the stage of self-abnegation, "son fatto da costei" (1.4), and has relinquished the love within his self in favor of his beloved. Her essence fuels his life, yet she dispassionately reflects a squalid and pale image onto the stone. "Smorto" refers to an artistic style that lacks any sort of vitality. The poet is colourless and lifeless like the "dura pietra" on which he carves.

The theme of unreciprocated love returns in lines five and six. The beloved's image does not live within the poet's soul and his reflection is almost dead inside her. He compares her bitter and heartless nature to the "dura pietra," his sculpting block. The terminology he adopts to portray his character is rather a depiction of her mercilessness: "mentre mi *strugge* e *sprezza,* / altro sculpir che le mie *afflitte* membra." (11. 11–12). These harsh terms expose the beloved as a conceited being who disdains her lover and dares him to extract the beauty which they both know lies within her. In Neoplatonic terms, this haughty "donna bella e crudele" is an assassin:

> E chi non ama l'Amante è in colpa di omicidio, anzi è ladro, micidiale e sacrilego. La pecunia dal corpo è posseduta: e il corpo dall'animo: adunque chi rapisce l'animo, dal quale il corpo e la pecunia si possiede, costui rapisce insieme l'animo, il corpo, e la pecunia; il perchè come ladro, micidiale e sacrilego si debbe a tre morti condannare.[11]

The term "afflitte" aptly describes, both physically and spiritually, the poet's tortured being. The beloved proudly presents herself as an obstacle to his sculpting and to his love. The lover-sculptor, however, appeals to the one weakness of his beloved. He gently reminds her that he has the power, through the artistic medium, to eternalize her beauty. He proposes to execute this plan on the condition that she reciprocate his love. The artist thus expresses an important theoretical point that works of art can overcome nature and time. Regard-

less of what else happens, he can record the present moment for posterity.

The second major theme in the demonic world is the force of alienation:

> This lower world is a world of increasing alienation and loneliness: the hero is not only separated from the heroine or his friends, but is often further isolated by being falsely accused of major crimes.[12]

To the extent that there is any truth to the commonplace concerning Michelangelo's homosexuality, he certainly would have been sensitive to the possibility of accusations in that regard. Ficino's *Comento* provides a Neoplatonic rationale for the love between men:

> Ma questa ragione, copiosamente dimostra Fedro, e pone tre esempi d'Amore: uno di femmina di maschio innamorata, dov'e' parla di Alceste moglie di Admeto, la quale fu contenta di morire, per il suo marito; l'altro di maschio innamorato di femmina, come fu Orfeo di Euridice; terzo di maschio a maschio come fu Patroclo di Achille: dove dimostra nessuna cosa quanto Amore rendere gli uomini forti.[13]

In the following sonnet, written around 1534, Michelangelo proudly justifies his feelings for Tommaso Cavalieri.

I' mi son caro assai più ch'i' non soglio;
poi ch'i' t'ebbi nel cor più di me vaglio,
come pietra c'aggiuntovi l'intaglio
è di più pregio che 'l suo primo scoglio.
O come scritta o pinta carta o foglio
più si riguarda d'ogni straccio o taglio,
tal di me fo, da po' ch'i' fu' berzaglio
segnato dal tuo viso, e non mi doglio.
Sicur non tale stampa in ogni loco
vo, come quel c'ha incanti o arme seco,
c'ogni periglio gli fan venir meno.
I'vaglio contr'a a l'acqua e contr'al foco,
col segno tuo rallumino ogni cieco,
e col mie sputo sano ogni veleno.

The Neoplatonic tone to the poem emanates from the second verse, "poi ch'i' t'ebbi nel cor più di me vaglio." As the image of the beloved is engraved in the lover's heart, the latter experiences a rebirth which includes a greater sense of worth. He compares this personal feeling to the objective world of art. He states that a block of marble, a sheet of paper and a canvas increase in value once a sculpture, a poem or a painting emerges. Once again, he reverts to and objectifies himself as a target whose quality enhances as he is struck with Cupid's arrow. In keeping with the Neoplatonic tradition, the poet only refers to Cavalieri's eyes. The reflection from these through the poet's eyes arouse feelings of love in his heart. He is not ashamed of these sentiments and treats them as would a knight-errant his magical accoutrement or his arms. His love for Cavalieri serves as a vanguard to all those who accuse. The poem whirls into a frenzy at the end as the poet assigns parareligious miraculous healing powers to this love.[14]

As the friendship between Michelangelo and Cavalieri intensifies, the sense of alienation, not just from society, but from Cavalieri himself, deepens in the poet's mind. He becomes unsure of himself as he loses control of his imagination which no longer follows his natural instinct. In the following sonnet this tension becomes apparent through the poet's analogy between art and love:

Sì come nella penna e nell'inchiostro
è l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
e ne' marmi l'immagin ricca e vile,
secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro;
cosí, signor mie car, nel petto vostro,
quante l'orgoglio è forse ogni atto umile;
ma io sol quel c'a me proprio è e simile
ne traggo, come fuor nel viso mostro.
Chi semina sospir, lacrime e doglie,
(l'umor dal ciel terreste, schietto e solo,
a vari semi vario si converte),
però pianto e dolor ne miete e coglie;
chi mira alta beltà con sì gran duolo,
ne ritra' doglie e pene acerbe e certe.

The first quatrain expounds, with the use of the verb "trar," Michelangelo's maieutic theory of art. The poet places the onus on the artist and the lover to extract respectively the perfect form which pre-exists in the ink and in the block of marble, and the positive qualities from the soul of the beloved. The lover, however, is unable to fulfill this duty. The conflict arises since in Neoplatonic love, the lover depends totally upon his beloved for his existence. At this point, the lover feels imprisoned within himself. Instead of drawing out any positive image from Cavalieri's soul, his imagination is restricted to portraying his own morose semblance.

While the first quatrain is devoted to the role of the imagination in the plastic arts, and the second quatrain relates specifically the poet's use of his intellect, in a Neoplatonic sense, to create art, the remaining two tercets present general reflections on the use of the imagination. In brief, "Chi *semina* sospir, lacrime e doglie, [. . .] però pianto e dolor ne miete e *coglie*" (underlining mine) is analogous to the aphorism of one reaping what one sows. The pure rain falls on the planted seeds like God's grace enters the souls of men. If, however, the rain waters bad seeds, which have been planted not by the rain but by the farmer, good crops should not be expected to grow. Similarly, God's grace and beauty are diffused by rays of love into man's soul, and love, in Neoplatonic terms, is the desire and enjoyment of beauty. It is the lover's responsibility, therefore, to acknowledge these gifts from God in the loved one's soul and should he refuse, his love will remain unreciprocated. The last two verses, albeit addressed to an indefinite third person, summarize the conflict which resides in the poet's soul. A deep sense of anguish overwhelms his imagination, and so, his attempts to draw forth from his beloved any sentiment other than bitter pain, are futile. This tension is a direct result of the poet's awareness of having lost control of his imagination to achieve his desired effects. This signals a further loss of identity and the poet continues his journey of descent.

Once the poet reaches his private hell, he must choose between passively remaining in this closed world or actively escaping to a higher and nobler world. He decides to pursue the latter course and, as such, he must follow two patterns of ascent: the first, leaving this

hell to reach the ordinary level of experience, and the second, departing this world of experience to attain a paradisal level. His ascent from a lower world is initially full of strife, yet a positive air pervades these poems as the poet's will to emerge victoriously from his hell is clearly projected:

> Sì come per levar, donna, si pone
> in pietra alpestra e dura
> una viva figura,
> che là più cresce u' più la pietra scema;
> tal alcun' opre buone,
> per l'alma che pur trema,
> cela il superchio della propria carne
> co' l'inculta sua cruda e dura scorza.
> Tu pur dalle mie streme
> parti puo' sol levarne,
> ch'in me non è di me voler né forza.

The first four verses of the poem present a clear statement of Michelangelo's theory of art. His method of sculpting is depicted as a series of contrasting movements: "per *levar*[. . .] si *pone*/in pietra [. . .] *dura*/una *viva* figura/che là più *cresce* u' più la pietra *scema.*" The verb "levar" suggests a rising motion, thus emphasizing the poem's movement of ascent in a Neoplatonic sense. This verb, when applied to the artistic theory of drawing forth a living form from within a block of marble, acquires a figurative meaning parallel to the action of giving birth. The elimination of the superfluous to reveal the living substance is comparable to the cycle of death and rebirth. This birth of the sculpture signifies liberation. The motif of escape is essential for the ascent from the lower world to succeed. Through the artist's creative act, this sculpture, stripped of its superfluous matter, has also regained its own identity.

The poet then proceeds to discuss himself in terms of his maieutic theory of art. The comparison—"sì come" . . . "tal"—indicates that he is engaged in the process of regaining his identity. The poet, through his art, is experiencing a rebirth. He feels like a prisoner in his body. It is a positive sign, however, that he recognizes his body as the suppressing factor, for this reveals that he has established a

distinction between his body and his soul. Just as the block of marble is "dura," so too is he enveloped in a "dura scorza." Just as he perceives that a living sculpture lies within the marble, so too does he realize that "alcun' opre buone" reside within his soul.[15]

The concluding appeal to Vittoria Colonna introduces the theme of love, as it is through the lady's guidance that the poet will ascend to a state of rediscovered identity. He is aware that his liberation will take place through her teachings of God's love, beauty and grace. The reappearance of the verb "levarne" connects the artist's ability, through his creative act, to liberate the sculpture within the block of marble; and the ability of the lady, through love, to restore the identity of the pure soul within the unrefined and harsh exterior of the poet. The expression of lethargy in the concluding verse is excusable, for the poet has just reached the stage of conscious detachment. His appeal for help indicates a willingness to escape his present condition and to ascend to a new life.

While the movement of descent from the world of experience to the lower world entails a loss of identity and a sense of alienation, the movement of ascent from the world of experience to the Earthly Paradise restores the broken current of memory and establishes a sense of belonging. The reconstruction of the poet's identity will be achieved simultaneously through the artist's imagination and his lady's love which will guide his soul to God. The Neoplatonic and artistic images are fused in Michelangelo's love poetry in this journey of ascent as they were in the movement to the lower world.

In the following madrigal the poet has reached a stage in which he can identify with the beauty and grace of God established both through his artistic creations and through the spiritual love infused in him by the lady:

Per fido esemplo alla mia vocazione
nel parto mi fu data la bellezza,
che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
S'altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza
c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
S'e' guidizi temerari e sciocchi
al senso tiran la beltà, che muove

> e porta al cielo ogni intelletto sano,
> dal mortale al divin non vanno gli occhi
> infermi, e fermi sempre pur là d'ove
> ascender senza grazia è pensier vano.

The opening image refers both to the birth of the poet and to his maieutic theory of art. In this original state of innocence he was given the Idea of beauty as a spiritual mentor to teach him to love God and to serve his imagination. The passive voice, "mi *fu* data" (1.2), is important in establishing the Neoplatonic mood of the poem for it underlines the poet's continual dependence on God. This guide of beauty is described as a light and as a mirror. The light implies the grace of God which is instilled in man by the rays of the sun. The mirror in this sense loses its demonic attributes and refers instead to the mirror of God's beauty which is reflected from God into man's soul. The functions of the light and of the mirror, however, are subject to man's visual sense. It is only through the eye that man can receive the rays of God's grace and beauty before they enter the soul. Once the rays have penetrated the eyes, his imagination will *literally* have been brought to great heights. The poet, in exteriorizing his thoughts into concrete works of art, will be manifesting on earth God's Idea of beauty.

The poet is utterly convinced of this Neoplatonic interpretation and, as such, has regained his own sense of identity and developed an understanding between his self and the Idea of the beauty of God. This unequivocal statement, "S'altro si pensa, è falsa opinione" (1.4), suggests a recognition scene:

> It appears in the polarizing between two worlds, one desirable and the other hateful, the triumphant upward movement of the living hero rising from the dead dragon, the point that expresses the reader's identity with a power of life strong enough to smash through any kind of barrier or danger.[16]

The poet, in fact, is not oblivious to the danger of a fall, for he too was once pulled down ("tiran") and attracted by physical beauty. His strength of character lies in the ability to recognize and argue against this human weakness by which he was once enslaved. He knows from experience that it is audacious to believe that without

the grace of God, man can partake of His beauty. Through the mortal eyes the beauty of God *moves* ("muove") and *brings* ("porta") every healthy and honest ("sano") mind back to God. These verbs of action and the adjective "sano" are in direct opposition to the static verb "fermi," and to the adjective "infermi," which characterizes those who worship physical beauty. As "sano" in a figurative sense denotes honesty, by analogy "infermi" suggests something immoral: those who refuse to acknowledge the light of God will be permanently fixed in a closed circle of Hell. Michelangelo has reconciled his past with his present in his ascent from a lower world to his world of experience, and he now concentrates on bringing some part of his present into the future. He hopes to achieve this through pursuing God's Idea of beauty both in his art work and in his soul.

It would not be correct to assume, however, that Michelangelo adhered, till his death, to this philosophy. After 1545, the doctrines of the Counter-Reformation were more stringently enforced and Michelangelo's group of moderates was compelled to disband. The symbiotic relationship that had developed between his Neoplatonic interpretation of love and his theory of art was ruptured. The following sonnet is one of the best examples of his writings which presents this fracture:

Giunto è già 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
Onde l'affecttüosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca
conosco or ben com'era d'error carca
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.
Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

The first quatrain applies the familiar nautical imagery to represent the poet's journey toward God. His life, the "fragil barca," has

finally arrived at the Day of Judgment when he will be required to recite the episodes, both good and bad, of his existence. In his account to God in this poem, he is first of all ashamed of his artistic creations which caused him to be worshipped as a pagan idol and an earthly king. He then chastizes himself for the wasted time and energy spent on thoughts of love. The principal cause for consternation is the uncertainty of the fate of his soul. While he has reconciled his love of physical beauty with that of the spiritual beauty of God, he is unable to find any sense of spiritual comfort in his art work. The movement of ascent, established at the end of the poem, reveals the poet's desire to be enveloped in Christ's arms. During these remaining years of the artist's life, his poems express the hope for salvation achieved through spiritual love. It is a great tragedy that his art could not have formed a positive part of his thoughts on salvation, for his intellect had persistently enjoyed such a prominent role in fusing his theories on art with his Neoplatonic beliefs.[17]

University of Toronto

Notes

1. Francesco Berni, "Capitolo a fra Bastian del Piombo," in *Opere di Francesco Berni,* ed. E. Camerini (Milano: Edoardo Sonzogno, 1877), pp. 94–97.

2. The structures of apocalyptic and demonic imagery and their respective terminologies have been adopted from the definitions ascribed to them by N. Frye in his works, *The Anatomy of Criticism* and *The Secular Scripture.*

3. Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone: Comento di Marsilio Ficini Fiorentino sopra il Convito di Platone,* ed. G. Ottaviano (Milan: CELUC, 1973), p. 128.

4. Michelangelo Buonarroti, "Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei," in *Rime,* 2nd ed., ed. E. Barelli (1975; rpt. Milano: Rizzoli, 1981), p. 85. All subsequent poems are from this edition.

5. Ficino, p. 36.

6. Paul O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 102–10. Kristeller discusses Ficino's Pomponazzi's and Pico's theories of man's place in the universe.

7. Dante Alighieri, *La Divina Commedia,* ed. C. H. Grandgent and Charles S. Singleton (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), *Par.* II, 127–132.

8. Ficino, pp. 66–67.

9. Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976: rpt. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), p. 183. According to Frye, this is a typical female role or attitude in literature:

> The imagination, as it reflects on this world, sees it as a world of violence and cunning, 'forza' and 'froda.' The typical agent of cunning is a woman, whose main instrument of will is her bed: in the *Iliad* even the greatest of goddesses, Hera, decoys Zeus in this way in an effort to aid the Greeks. Thus the 'forza-froda' cycle is also that of Ares and Eros, both of which, for human beings, end in Thanatos or death. Ares and Eros are functionaries of Venus, whose alternative form is Diana of the triple will, the white goddess who always kills, and whose rebirth is only for herself.

10. Frye ascribes evil and mysterious powers to the mirror image, be it a mirror, a reflecting pool, a picture, tapestry or statue. He states that "[. . .] disappearing into one's own mirror image, or entering a world of reversed or reduced dimensions, is a central symbol of descent." See: N. Frye, *The Secular Scripture,* pp. 108–109.

11. Ficino, p. 35.

12. Frye, *The Secular Scripture,* p. 115.

13. Ficino, pp. 18–19. In another oration (p. 143), we find the following statement:

> Dimanderà forse alcuno, da quali persone massime, e in che modo si allacciano gli amanti: e in che modo si sciolgono. Le femmine facilmente pigliano i maschi; e quelle più facilmente, che mostrano qualche effige masculina. I maschi ancora più facilmente pigliano gli uomini, essendo a loro più simili che le femmine: e avendo il sangue e lo spirito più lucido, più caldo e più sottile, nella qual cosa si appiccano le reti di Cupidine.

14. Clements, pp. 109, 190.

15. Alma B. Altizer, *Self and Symbolism in the Poetry of Michelangelo, John Donne, and Agrippa D'Aubigné* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973), p. 23. Alma Altizer proposes the following explanation for the attribute "trema" referring to his "alma":

> Fear, throughout Michelangelo's poetry, is associated with beauty (whether it be the beauty of art or that of the beloved) and desire, which for Michelangelo is ultimately a desire for infinite beauty. And the desire for infinite beauty is inextricably connected to a yearning for self-liberation—liberation of the soul from the body, and of the spirit from matter.

16. Frye, *The Secular Scripture,* p. 163.

17. Michelangelo's love poetry, when assembled and read in a loose biographical order, follows to a degree the structural patterns of a romance novel. He experiences conflicts in his youth and middle age which inevitably pull him down into

a demonic world where he loses his identity and becomes alienated from his society. Through regained self-confidence he makes a reappearance and ascends to his ordinary world of experience and beyond, to the extent that his exhaustive concern for the salvation of his soul becomes mystical in nature. The love poems of Michelangelo, composed up till the latter part of his life, are the true embodiment of the vitality of this extraordinary man who lived each moment of his life to its fullest, whether it cast him down into a demonic world or raised him to the heights of heaven.

Bibliography

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia.* Ed. C. H. Grandgent and C. S. Singleton. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

Altizer, Alma B. *Self and Symbolism in the Poetry of Michelangelo, John Donne, and Agrippa D'Aubigné.* The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.

Berni, Francesco. *Opere di Francesco Berni.* Ed. Eugenio Camerini. Milano: Edoardo Sonzogno, 1877.

Blunt, Sir Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450-1600.* 1940; rpt. Oxford: Clarendon Press, 1964.

Buonarroti, Michelangelo. *Rime.* Introd. Giovanni Testori. Ed. Ettore Barelli. 1975; rpt. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.

Clements, Robert J. *The Poetry of Michelangelo.* N.Y.: New York University Press, 1965.

Ficino, Marsilio. *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone: Comento di Marsilio Ficini Fiorentino sopra il Convito de Platone.* Ed. G. Ottaviano. Milano: CELUC, 1973.

Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays.* 1957; rpt. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____. *The Educated Imagination.* The Massey Lectures, 2nd ser. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1963.

_____. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance.* 1976; rpt. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

Hayes Hallock, Ann. *Michelangelo the Poet: The Man Behind the Myth.* Pacific Grove, Calif.: Page Ficklin, 1980.

Robb, Nesca Adeline. *Neoplatonism of the Italian Renaissance.* London: George Allen & Unwin Ltd., 1935.

Ancora su Leopardi e i presocratici: Eraclito

EVA VIANI

Se le *Operette morali,* come nota Francesco De Sanctis, sono intessute di miti e invenzioni che Leopardi agilmente estrae dal "ricco arsenale" della "sua erudizione,"[1] sarà consentito tentare di identificare taluni di questi *repêchages.*

Il *Dialogo della Natura e di un Islandese,* operetta per altro tutta intrisa di memorie letterarie, filosofiche e della tradizione sapienziale classica,[2] si avvale di una serie di immagini e raffigurazioni di rara efficacia, offrendo così un terreno privilegiato per questo tipo di operazioni.

A tale scopo risulta particolarmente interessante l'epilogo, quello "scherzo"[3] che conclude l'avventura dell'Islandese:

> Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi l'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.

Epilogo di una fuga attraverso i luoghi topici e i miti di una secolare filosofia dell'esistenza,[4] la morte dell'Islandese si configura come

l'emblematica risposta agli interrogativi posti alla natura: priva della magniloquenza che si addice al compiersi di un destino o di una volontà, priva anche dell'epicità che la situazione sembrerebbe esigere, la morte viene da due leoni che "si mangiano" il protagonista, senza alcuna ferocia, al solo scopo di tenersi in vita un altro giorno; o, in alternativa, dal vento che solleva una tempesta di sabbia e riduce l'Islandese ad "una bella mummia."

Pure la struttura narrativa della pagina è giocata su due tasti: quello della narrazione "pseudo-storiografica" e quello del "grottesco,"[5] o meglio, il grottesco scaturisce proprio dai toni e dall'anomalia della situazione: è l'alternarsi di un registro aulico ad espressioni troppo banali a dare, per contrasto, l'esito di una caustica ironia.[6] Ironia sull'umano rispetto all'infinitamente distante della Natura, ironia probabilmente anche sulle morti grandi e gloriose e, forse, rivisitazione di immagini mitiche e mitologiche piegate nel racconto a nuove significazioni.

Si ripensi, ad esempio, alla Natura del *Dialogo* che presenta alcune analogie con la tradizionale raffigurazione della Sfinge: o piuttosto l'*Operetta* contiene alcuni elementi caratterizzanti il mito della Sfinge ma non nei luoghi loro destinati, quasi si trattasse di una ridistribuzione dei medesimi tratti in un diverso quadro. L'apparizione della Natura in un luogo deserto e appoggiata ad una rupe ricorda quella della Sfinge sul monte Ficio, alle porte di Tebe.[7] Inoltre, la leggenda vuole che il mitico mostro, per metà donna per metà leone, sbranasse chi non fosse stato in grado di risolvere il suo enigma: se il carattere ferino scompare dalla Natura leopardiana, esso ritorna, nella chiusa dell'Operetta, nei due leoni che sbranano l'Islandese. A ciò s'aggiunga che un carattere enigmatico, impenetrabile, accomuna le due figure, entrambe, per altro, "donne fatali;"[8] non solo, ma anche l'Islandese, in fondo, è un viandante che non sa interpretare l'enigma della sua "nemica."

In questo clima di citazioni, di dotte riprese e contaminazioni, che attraversa tutte le *Operette,* è dunque possibile che anche lo "scherzo" finale del *Dialogo* conservi l'eco di un illustre precedente.

La tradizione dossografica, sicuro bagaglio dell'erudizione leopardiana sin dalla giovinezza,[9] offre uno sterminato repertorio di

aneddoti biografici tra i quali è possibile incontrare, *in nuce,* anche la morte che sarà dell'Islandese. Analoga fine infatti avrebbe avuto, secondo la *Suda,* la vita di Eraclito:

> ... Οὗτος ὑδρωπιάσας οὐκ ἐνεδίδου τοῖς ἰατροῖς, ἥπερ ἐβούλουτο θεραπεύειν αὐτόν· ἀλλ' αὐτὸς βολβίτῳ χρίσας ὅλον ἑαυτὸν εἴασε ξηρανθῆναι τοῦτο ὑπὸ τῷ ἡλίῳ, καὶ κείμενον αὐτὸν κύνες προελθοῦσαι διέσπασαν· οἱ δὲ ἄμμῳ χωσθέντα φασὶν ἀποθανεῖν.[10]

Se la morte per "sbranamento" è tradizionale e frequente, si pensi soltanto al mito di Atteone, quella "per sabbia" non lo sembra affatto, e ancor più inconsueta appare la loro associazione. Nulla vieta allora di supporre che l'epigrafico racconto della *Suda*[11] possa aver suggerito, magari indirettamente o come memoria remota, la pagina leopardiana.

Le analogie infatti superano le discordanze, o meglio, l'analogia è tanto nella *trama* del racconto, quanto, si direbbe, nel *tono.* Analogie rappresentate dai personaggi innanzitutto, dallo stile, dalla doppia versione del medesimo evento, dalla totale assenza di drammaticità nella scena, che viene, in entrambi i casi, quasi a parodiare le rispettive filosofie: anche nella morte di Eraclito, così come viene tramandata, gioca infatti l'ironia. Eraclito, cultore del fuoco e per contrasto afflitto dall'idropisia, affida alla potenza del sole la propria guarigione, e mentre sarà intento in questa cura, dei cani, non riconoscendolo sotto al letame, lo sbraneranno, oppure la sabbia lo seppellirà definitivamente. Così l'Islandese che ha riposto nella fuga dagli uomini, dalle cose e dall'ostilità degli elementi, la speranza di una "vita sicura," finirà per incontrare proprio la Natura e, mentre cercherà di scoprirne il senso, scivolerà nel suo "circuito di produzione e distruzione."

Inoltre, l'Islandese non ha in comune col filosofo soltanto questa morte inconsueta, ma anche un destino di vita solitaria e appartata, di disprezzo per le vane ambizioni degli uomini, e una sorta di misantropia.[12] Sorge allora il dubbio che le consonanze tra Eraclito e l'Islandese-Leopardi non si fermino qui e che la remotissima figura del filosofo possa aver ben più profondi echi in Leopardi. Una lettera a Pietro Giordani potrebbe confermarlo:

> Ma dimmi, non potresti tu di Eraclito convertirmi in Democrito? La qual cosa va pure accadendo a me che la stimava impossibilissima [. . .]
>
> (Recanati, 18 Giugno 1821)

Quale sotterraneo legame induce Leopardi a questa inattesa identificazione? Che parentela può vantare con Eraclito "l'oscuro," "l'enigmatico," σκοτεινός per gli Antichi?

Da un punto di vista filosofico le analogie sono labili ma non meramente fortuite. Già Gilberto Lonardi ha individuato alcune consonanze tra Leopardi e il filosofo antico,[13] a partire da quel fanciullo che gioca della *Palinodia,* metafora estrema della natura, accostabile ad un più remoto fanciullo chiamato a rappresentare l'ἀιὼν nel frammento eracliteo:

> Αἰὼν παῖς ἐστι παί ψων πεσσεύων· παιδὸς ἡ βασιληὶη.[14]

e ancora, nel motivo del "piacer figlio d'affanno" della *Quiete dopo la tempesta*, che conserva le tracce di un'antica saggezza riscontrabile anche in Eraclito:

> Νοῦσος ὑγιείην ἐποίησεν ἡδὺ καὶ ἀγαθόν, λιμὸς κόρον, κάματος ἀνάπαυσιν.[15]

In entrambi i casi Lonardi suggerisce anche i luoghi in cui Leopardi avrebbe potuto facilmente incontrare questi pensieri gemelli ai suoi: rispettivamente in un'operetta di Luciano, *Vitarum auctio,* e nel *Florilegio* di Stobeo, autori ben noti e presenti a Leopardi.

Un riferimento, sia pure indiretto, alle dottrine eraclitee, poi, può leggersi nel *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco,* in cui è descritto l'esito finale del moto circolare del mondo:

> Per tanto in quel modo che si è divisato della terra, tutti i pianeti in capo di certo tempo [. . .] hanno a precipitare gli uni nel sole, gli altri nelle stelle loro. Nelle quali fiamme manifesto è che [. . .] saranno distrutte insino, per così dire, dalla stirpe. E questo per avventura, o per alcuna cosa a ciò somigliante, ebbero nell'animo quei filosofi, così greci che barbari, i quali affermarono dovere alla fine questo presente mondo perire nel fuoco.[16]

Ma forse altre e ancor più vaghe tracce sono rinvenibili proprio all'interno del *Dialogo della Natura e di un Islandese.* Sullo sfondo

dell'idea leopardiana di un universo inteso come "perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se in maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo, il qual sempre che cessasse l'una o l'altra di loro, verrebbe parimenti in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento,"[17] potrebbe essere avvertita infatti una reminiscenza dell'analogo circuito in cui si dispone l'universo eracliteo.

Si ripensi all'esposizione di tale dottrina in Diogene Laerzio:

> [. . .] πῦρ εἶναι στοιχεῖον καὶ πυρὸς ἀμοιβὴν τὰ πάντα. ἀραιώσει καὶ πυκνώσει γινόμενα. [. . .] γίνεσθαί τε πάντα κατ' ἐναντιότητα καὶ ῥεῖν τὰ ὅλα ποταμοῦ δίκην, πεπεράνθαι τε τὸ πᾶν καὶ ἕνα εἶναι κόσμον· γεννᾶσθαί τε αὐτὸν ἐκ πυρὸς καὶ πάλιν ἐκπυροῦσθαι κατά τινας περιόδους ἐναλλὰξ τὸν σύμπαντα αἰῶνα· τοῦτο δὲ γίνεσθαι καθ' εἱμαρμένην. τῶν δὲ ἐναντίων τὸ μὲν ἐπὶ τὴν γένεσιν ἄγον καλεῖσθαι πόλεμον καὶ ἔριν, τὸ δ' ἐπὶ τὴν ἐκπύρωσιν ὁμολογίαν καὶ εἰρήνην, καὶ τὴν μεταβολὴν ὁδὸν, ἄνω κάτω, τόν τε κόσμον γίνεσθαι κατ' αὐτήν.[18]

Nella quale va anche sottolineata l'associazione di "generazione" e "guerra," presente altresì nell'operetta, per cui la Natura, generatrice per definizione in Leopardi, dà continua battaglia agli uomini.

Un ulteriore riscontro relativo alla continuità de questo prodursi e perire all'interno del creato può venire sempre da Diogene Laerzio (IX, 9), ancor più incisivo se letto nella formulazione che ne dà Massimo Tyrio:

> [. . .] μεταβολὴν ὁρᾷς σωμάτων καὶ γενέσεως, ἀλλαγὴν ὁδῶν ἄνω καὶ κάτω κατὰ τὸν Ἡράκλειτον· καὶ αὖθις αὖ ζῶντας μὲν τὸν ἐκείνων θάνατον, ἀποθνήσκοντας δὲ τὴν ἐκείνων ζωήν, ζῇ πῦρ τὸν γῆς θάνατον, καὶ ἀὴρ ζῇ τὸν πυρὸς θάνατον, ὕδωρ ζῇ τὸν ἀέρος θάνατον, γῆ τὸν ὕδατος· διαδοχὴν ὁρᾷς βίου καὶ μεταβολὴν σωμάτων, καινουργίαν τοῦ ὅλου.[19]

Ma a questa fatale alternanza e compresenza di vita e morte, pure accettata in sede filosofica, Leopardi sembra rispondere su di un altro piano ponendo il vanificante interrogativo del *cui prodest:*

> Codesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco

> andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e morte di tutte le cose che la compongono?[20]

Le consonanze tra il pensiero eracliteo e quello leopardiano sono dunque suggestive, anche se un tentativo di considerare i frammenti eraclitei tra le fonti dirette di Leopardi darebbe esiti incerti, o, quanto meno, mai Leopardi riconosce ad essi questo ruolo o li cita esplicitamente. L'incontro sembra avvenire piuttosto per vie indirette e tortuose. Significativo, a tale scopo, è l'esame dei diretti riferimenti al filosofo presocratico che compaiono nell'intera opera leopardiana.

Nel *Saggio sopra gli Errori popolari degli Antichi* sono riportate le opinioni del filosofo riguardo al sole,[21] e le note al testo rinviano a Plutarco (*De placit. Philos.*, II, 22) e ad Achille Tazio (*Isag. ad Arati Phaenom.*, 19), ma si sa con quanta cautela vada accostata quest' opera e le fonti indicatevi.

Nello *Zibaldone,* inoltre, compare una citazione un cui si trovano opposti proprio i due filosofi richiamati nella lettera a Pietro Giordani:

> Valde Heraclitus oscurus; minime Democritus.[22]

Ancora una volta, dunque, Eraclito è ricordato per l'enigmaticità dei suoi frammenti all'interno di un pensiero che riguarda la prosa arcaica: e questo non favorisce certo la comprensione dell'epistola che non contiene riferimenti a problemi filosofici o cosmogonici e tanto meno a quelli stilistici, ma continua su un diverso tono:

> Vero è che la Disperazione si finge sorridente. Ma il riso intorno agli uomini e alle mie stesse miserie, al quale mi vengo accostumendo, quantunque non derivi dalla speranza, non viene però dal dolore, ma piuttosto dalla noncuranza ch'è l'ultimo rifugio degl'infelici soggiogati dalla necessità collo spogliarli non del coraggio di combatterla, ma dell'ultima speranza di poterla vincere, cioè dalla speranza della morte [. . .] Tutto il resto del tempo lo spendo in pensare, e ridere meco stesso.[23]

Se il riferimento ad Eraclito è dubbio, quello a Democrito non lo sembra affatto, ricollegandosi ad un tradizionale attributo del filosofo, detto anche "il beffardo":

ὁ Δημόκριτος, καὶ Γελασῖνος δέ, διὰ τὸ γελᾶν πρὸς τὸ κενόσπουδον τῶν ἀνθρώπων.[24]

La citazione è tratta dalla *Suda,* ed è un invito a ritornare nell'ambito della tradizione dossografica per venire a capo dei riferimenti leopardiani ad Eraclito.

Questi infatti vi è ricordato per un atteggiamento aristocratico, per un fastidio nei confronti degli uomini e delle loro vicende che lo condusse all'assoluta solitudine, e, secondo Teofrasto, per un carattere malinconico.[25] Ma in una tradizione più appartata è possibile rinvenire anche l'origine dell'espressione leopardiana. In ben due *Dialoghi* di Seneca ritorna l'opposizione Eraclito-Democrito come esempio di atteggiamenti diversi, pur derivati da un analogo convincimento, di fronte agli uomini, alle cose e a se stessi:

> In hoc itaque flectendi sumus, ut omnia vulgi vitia non invisa nobis, sed ridicula videantur, *et Democritum potius imitemur quam Heraclitum.* Hic enim, quotiens in publicum processerat flebat, ille ridebat; huic omnia quae agimus miseriae, illi ineptiae videbantur. Elevanda ergo omnia et facili animo ferenda: humanius est deridere vitam quam deplorare.[26]

Il medesimo motivo è ripreso nel *De Ira:*

> Heraclitus quotiens prodierat et tantum circa se male viventium, immo male pereuntium viderat, flebat, miserebatur omnium qui sibi laeti felicesque occurrebant, miti animo, sed nimis imbecillo: et ipse inter deplorandos erat. Democritum contra aiunt numquam sine risu in publico fuisse; adeo nihil illi videbatur serium eorum quae serio gerebantur. Ubi istic irae locus est? aut ridenda omnia aut flenda sunt?[27]

È chiaro allora che il riferimento della lettera leopardiana non va letto alla luce della tradizione di origine filosofica più accreditata e corrente (Eraclito "facitore di enigmi," "oscuro") quanto piuttosto nell'ambito di quella testimoniata da Seneca e ripresa dal Forcellini nel suo *Lessico,* consultatissimo da Leopardi, che rinvia insistentemente, in entrambe le voci "Democritus" ed "Heraclitus," ai *Dialoghi* ora citati.[28]

La figura di Eraclito sembra, in conclusione, emergere in Leopardi più sulla scorta di una aneddotica biografica che su quella della

conoscenza filosofica. Elemento, questo, che ben si inserisce nel gioco delle *Operette* in cui, se l'antichità offre a Leopardi nuovi supporti filosofici, in realtà, essa fornisce soprattutto travestimenti e figure per la messa in scena della sua filosofia.

Venezia

Note

1. F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi,* ed. a cura di W. Binni, (Bari 1961), p. 287.

2. Cfr. Cesare Galimberti che segnala accuratamente gli echi della tradizione classica e cristiana ricorrenti nel *Dialogo,* nelle note dell'edizione a sua cura di G. Leopardi, *Operette morali,* (Napoli 1978), pp. 171 ss.

3. La definizione è di Walter Binni, in *Leopardi poeta delle generose illusioni,* introduzione a G. Leopardi, *Tutte le opere,* (Firenze 1976), voll. 2, p. LXXXIX. A questa edizione ci si attiene per le citazioni e i riferimenti alle opere di Leopardi presenti in questa nota.

4. Ricorrono nell'operetta le prescrizioni stoiche per la vita del saggio, l'invito all'esistenza appartata della morale epicurea, il mito del luogo eletto destinato agli uomini e, ancora, l'oraziana certezza che il viaggio non è che un'inutile fuga. Per puntuali riscontri cfr. C. Galimberti, cit., pp. 173 ss.

5. Ancora C. Galimberti, cit., p. 183.

6. "E' fama che [. . .]," "Ma sono alcuni che negano [. . .] e narrano," e i latinismi, sempre segnalati da Galimberti, "caso" per "fatto," "sono alcuni che negano" etc., in contrasto ad espressioni come "appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese" o "divenuto una bella mummia," che suonano stridenti e banalizzanti.

7. Seneca, *Phoeniss.,* v. 119: "Ubi sedit alta rupe, semifero dolos ore nectens." Per la simbologia e l'iconografia della Sfinge si veda M. Praz, *La sfinge in passerella,* ora in *Fiori freschi,* (Milano 1982), pp. 73–79.

8. Cfr. M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* (Firenza 1966), p. 210. Per l'analogia fra le "donne fatali" que delineate e la Natura del dialogo leopardiano, si veda G. Getto, *Saggi leopardiani,* (Firenze 1966), p. 150.

9. Sulla formazione erudita di Leopardi e le fonti di essa si vedano gli studi di S. Timpanaro, *La filologia di G. Leopardi,* (Bari 1977), e *Leopardi e i filosofi antichi,* in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano,* (Pisa 1966). Tra le opere più frequentate dell'Autore, e non soltanto nel periodo giovanile, vanno segnalati i vasti repertori *Bibliotheca Graeca* e *Bibliotheca Latina* del Fabricius, nell'edizione del 1711, e il *Lexicon Totius Latinitatis* del Forcellini, nell'edizione del 1805, inesauribile fonte di notizie per Leopardi e particolarmente interessante ai fini di questa indagine, accanto alla monumentale edizione di Diogene Laerzio

del Casaubon (*De Vitis, Dogmatibus et Apophtegmatibus Clarorum Philosophorum Libri X* [. . .], Amsterdam 1692) arricchita, nel secondo volume dalle *Osservazioni* di Egidio Menagio che integra le biografie con un'ampia raccolta di altre fonti. A questa edizione di Diogene Laerzio rinviano anche le note leopardiane alle *Operette morali.*

10. "Ammalatosi di idropisia non permise che i medici lo curassero come essi volevano, ma fattosi cospargere di letame si lasciò disseccare al sole. E mentre stava così disteso sopravvenute delle cagne lo sbranarono. Secondo altri morì sotto un cumulo di sabbia." *Suidas-Lexicon,* numero 472, edizione Adler. Per la traduzione qui adottata si vedano: Eraclito, *I frammenti e le testimonianze,* a cura di C. Diano e G. Serra, (Milano 1980), p. 65, e C. Mazzantini, *Eraclito,* (Torino 1945), p. 87.

11. Il riferimento all'opera bizantina non è poi peregrino se si osserva con quale frequenza essa ricorra in Leopardi come fonte di notizie. Inoltre, puntuali rinvii alle voci della *Suda* sono presenti proprio nelle note dell'Autore alle *Operette morali.*

12. Cfr. Diogene Laerzio, IX, 1–16: in particolare, per la misantropia il paragrafo 3, in cui Eraclito viene definito "μισανθρωπήσας καὶ ἐκπατήσας," "che odia gli uomini e vive appartato." Per l'essemplare saggezza del filosofo si veda l'epistola a Dario attribuitagli sempre da Diogene Laerzio, IX, 14.

13. G. Lonardi, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana,* (Firenze 1969), pp. 97–99, 131–136.

14. "Il tempo è un bimbo che gioca con le tessere di una scacchiera: di un bimbo è il regno." Frammento 14 (A 18). La traduzione è di C. Diano e G. Serra, cit., p. 25. Per il richiamo leopardiano si veda la *Palinodia a Gino Capponi,* vv. 154–181: analogia già segnalata da Lonardi, cit., p. 98.

15. "La malattia rende dolce e gradita la salute, la fame la sazietà, la fatica il riposo." Stobeo, *Florilegio,* I, 177. In Lonardi, cit., p. 132.

16. G. Leopardi, cit., vol. I, p. 160. A conferma della relazione tra questo passo e le dottrine eraclitee si veda C. Galimberti, cit., p. 341.

17. *Dialogo della Natura e di un Islandese,* in G. Leopardi, cit., vol. I, p. 117.

18. "Tutto si forma dal fuoco e in esso si risolve. Tutto diviene secondo fatale necessità e le cose che sono si compongono in armonia per mezzo di ricorrenti opposizioni [. . .] Il divenire di tutte le cose è determinato dal conflitto degli opposti e tutte le cose dell'universo scorrono a guisa di fiume. Il cosmo si genera dal fuoco e di nuovo si risolve in fuoco periodicamente: questo processo che sempre si ripete con costante alternanza nel corso perenne del tempo, accade secondo fatale necessità. Degli opposti quello che porta alla genesi si chiama guerra e contesa, l'altro che porta alla conflagrazione si chiama concordia e pace, e il mutamento è una via in su e in giù a cui si deve la formazione del cosmo." (Diogene Laerzio, IX, 8). Per la traduzione seguita si veda: Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi,* trad. e note di M. Gigante, (Bari 1976), vol. II, p. 186.

19. "Tu vedi la mutazione dei corpi e il loro divenire che altro non è, come diceva Eraclito, se non un andare ora in su ora in giù, viventi la morte di quelli,

morenti la vita di questi. Il fuoco vive la morte della terra, l'acqua vive la morte dell'aria, l'aria vive la morte dell'acqua. Tu vedi la successione della vita e la mutazione dei corpi e la continua rinnovazione del mondo." (Massimo Tyrio, *Or.*, XLI, 4.) Trad. di C. Diano e G. Serra, cit., p. 77.

20. *Dialogo della Natura e di un Islandese,* cit., p. 117.

21. *Saggio sopra gli Errori popolari degli Antichi, Capo nono—Del Sole,* in G. Leopardi, cit., vol. I, pp. 806–808.

22. *Zib.* 4437, 12 gennaio 1829.

23. Lettera a Pietro Giordani, Recanati 18 giugno 1821.

24. "Democrito [. . .] fu anche chiamato Colui-che-ride perché derideva gli uomini per la loro sollecitudine per quanto è vuoto di senso." *Suidas-Lexicon,* numero 447, ed. Adler. Traduzione di U. Curi, in *I presocratici, testimonianze e frammenti,* Padova 1967, p. 104.

25. Si vedano ancora Diogene Laerzio, IX, 6 e Plutarco, *De Soll. Anim.*, 964 e.

26. *De tranquillitate animae,* XV, 2. (Sottolineatura mia).

27. *De Ira,* II, 10, 5.

28. E. Forcellini, *Lexicon Totius Latinitatis—Onomasticon,* (Prati 1805), voll. 3.

Poetry Translations

PASQUALE VERDICCHIO

PIERO BIGONGIARI (Navacchio, Pisa 1914) is professor of Literature at the Facoltà di Magistero, University of Florence. He is part of the group of "ermetici fiorentini" that includes Mario Luzi. Bigongiari has described his poetry as a "romanzo poetico," a biography that is not only "auto," but encompasses an existential totality that aids in its writing. Also basic to the poet's work is the notion of "la parola tutta intorno a sè," that presents the problem of isolating the word from itself.

The following translations of poems taken from *Col dito in terra,* which appeared in *Piero Bigongiari: Poesie,* (ed. Silvio Ramat, Milano: Mondadori, 1982; see pp. xxxvii–xlii for a comprehensive bibliography on the author), are indicative of the complex problem faced by the poet and his work: the inherent impossibility of isolating "la parola tutta intorno a sè."

I write you

I write you from amidst shining snail tracks
stronger than the recent rains,
starried labyrinth, slow hammock
where convinced that to go is to remain
I oscillate to a high-water of pupils,

yours . . . But what do you ask for, host
at the altar ready to melt, flesh into flesh,
tongue that multiplies in unpronounced words,
you the most brilliant pedal-star multiply
among the others leaning

where the wind has ceased, luminous,
among rays at the end of via del Vento, against a wall:
the wind, or which event, which other
breath that sharpens the weather-vanes, but now
presses the sun down here into the snail tracks . . .

I write you from an impossible and real event,
impossible because real.

Ti scrivo

Ti scrivo tra un luccicare di tracce di lumaca
più forte delle piogge di questi giorni,
stellato labirinto, lenta amaca
dov'io convinto che andare è stare
oscillo a un altomare di pupille,

le tue...Ma che richiedi, ostia all'altare
pronta a sciogliersi, carne nella carne,
lingua che si moltiplica in parole
impronunciate, tu la più lucente
moltiplica tra le altre appoggiata

dove il vento è cessato, il luminoso,
tra i raggi in fondo a via del Vento, a un muro:
il vento, o quale evento, quale altro
spiro che affila le banderuole, ma ora
schiaccia il sole qui in tracce di lumaca...

Ti scrivo da un evento impossibile e reale,
impossibile perché reale.

On the ground, he wrote...

Fingernails grow to keep a hold of something

beyond the index and in any direction
fingernails continue to grow even for the dead,
fingernails grow to scratch night from day
but also so as not to leave anything untried
on the prey, if the day has gone
with its remains and death is at your side
smiling like the angel with a long stride
—but always a little behind—in regards to Tobias.

Which road more than this governs with its sense among the dead
if the smile—ours or which?—remained among prune trees
and the brambles spurt blood in springtime...
Maybe a trace has remained of that God who wrote
on the ground before the adulteress to remain unstoned,
maybe the stone that was untouched carries that writing
no-one has read, but no-one
picked up that stone either, threw it.

Which writing to be set beside that writing,
which tiredness do the wrists feel pulsing like energy?
Oh my dear, the ground you tread upon is indelible,
but why does no-one move to read upon the stone of silence
untouchable if not with a kiss still prolonging that silence
that weighs no more, the tears I took from you,
from the hollow of your eyes, are transparent
stones—or maybe words unspoken—
to help that God who wrote and re-wrote,
toward his last non-sense.

Col dito in terra

Le unghie crescono per additare qualcosa

al di là dell'indice e di qualsiasi indicazione
se le unghie seguitano a crescere anche ai morti,
le unghie crescono per grattare la notte dal giorno
ma anche per non lasciare nulla di intentato
sulla preda, se il giorno se n'è andato
con la sua spoglia e la morte ti è a lato
sorridente come l'angelo dal lungo passo
— ma sempre un po'indietro — rispetto a Tobia.

Quale via più di questa impera col suo senso tra i morti
se il sorriso è rimasto tra i pruni — il nostro o quale? —
e i rovi sprizzano sangue a primavera...
Forse una traccia è rimasta di quel Dio che ha scritto
in terra dinanzi all'adultera da non lapidare,
forse la pietra da non raccattare porta quella scritta
che nessuno ha letto, ma nessuno anche
ha raccattato quel sasso, l'ha scagliato.

A fianco di quella scrittura quale scrittura è da porsi,
i polsi quale stanchezza della traccia sentono come energie?
O mia diletta, la terra che tu calpesti è incancellabile,
ma perché nessuno si pone a leggere sulla pietra del silenzio
irraccattabile se non con un bacio che ancora prolunga quel silenzio
che più non pesa, le lacrime che ti tolsi
dal cavo degli occhi sono pietre trasparenti — o forse parole
impronunciate —
per aiutare quel Dio che ha scritto e riscritto, verso il suo
ultimo non senso.

GIORGIO CAPRONI (Livorno 1912) lived in Genova from 1922 to 1938, when he moved to Rome, where he presently resides. As a translator, he has rendered into Italian the works of Proust, Frenaud, Char, Apollinaire, and others. He has received many important literary prizes, among which are: Premio Viareggio 1952 and 1959; Premio Feltrinelli for Poetry, given by the Accademia dei Lincei, in 1982. For Caproni's complete works, see *Tutte le poesie* (Milano: Garzanti, 1983).

The poems that follow are translations from *Il muro della terra* (Milano: Garzanti, 1975), a volume in which the major themes of Caproni's poetry, such as the voyage, the absence and/or death of God, memories of the resistance, and exile, merge. Such elements clearly work together toward a poetics of silence. Words emerge from the silent whiteness of the page to create a feeling of breaking open, of escape, of questioning even their sparse presence. The space around the words represents an invading nothingness—a desolate landscape in which the words themselves stand as sign-post warnings to all travellers.

The water-strider

As for us, witnesses to the world,
all our testimonies
will be lost.
The true with the false.
Reality with art.

We will take the apparent world,
and the historical, with us,
down into shining and unknown waters
whose black veil
no water-strider will skate upon
no dragonfly fly over
in the desert, wholly.

L'idrometra

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà — nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.

Ice layer

and to whom?

"There's no time, certainly"
he said. And I saw
the blank and lost stare and
the ragged coat, and his foot
(his foot) tapping
on the ice — his hand held out
at the end of the stair
not as a goodbye, but maybe
(times were hard)
to beg.

Oh Milano, Milano,
the Ponte Nuovo, the street
(I saw it, on the Naviglio)
with the writing: "DEAD END."
It was my father: and now
out in the cold
with it numbing my fingers,
I ask myself
how — my father dead
since '56 — could he,
his hand outstretched,
ask me to pay (the wrongs)
for a life I have spent
forgetting, here
where "There's no time,"
as he'd say, there is
no gap — a hole
at least — in which to say
without shame: "Dad,
we do nothing more
—all of us—than ."

Il vetrone

e a chi?

«Non c'è più tempo, certo,»
diceva. E io vedevo
lo sguardo perduto e bianco
e il cappottaccio, e il piede
(il piede) che batteva
sul vetrone — la mano
tesa non già lì allo stremo
della scala d'addio
per un saluto, ma forse
(era un'ora incallita)
per *chiedere la carità.*

Eh Milano, Milano,
il Ponte Nuovo, la strada
(l'ho vista, sul Naviglio)
con scritto: «Strada senza uscita».
Era mio padre: ed ora
mi domando nel gelo
che m'uccide le dita,
come — mio padre morto
fin dal '56 — là
potesse, la mano tesa,
chiedermi il conto (il torto)
d'una vita che ho spesa
tutta a scordarmi, qua
dove «Non c'è più tempo,»
diceva, non c'è
più un interstizio — un buco
magari — per dire
fuor di vergogna: «Babbo,
tutti non facciamo altro
— tutti — che .»

Intervista a Maurizio Scaparro: *Il linguaggio del futuro*

ALESSANDRA VENEZIA

Maurizio Scaparro, direttore del Teatro di Roma e fortunato "reinventore" del Carnevale teatrale veneziano, ha presentato questa primavera a UCLA *La Venexiana*. Dopo l'esperienza del *Don Quixote* nella triplice versione teatrale-televisiva-cinematografica, l'anonimo testo cinquecentesco rappresenta la prima opera tutta italiana presentata da Scaparro e, inoltre, la sua seconda proposta negli Stati Uniti. Durante il suo soggiorno a Los Angeles, il dean del *College of Fine Arts,* Robert H. Gray, lo ha invitato ad assumere la direzione del *Institute for Advanced Research in Theatre*. Il nuovo centro, di cui Scaparro sará appunto l'animatore, si svilupperà in quattro direzioni: un centro di studi critici, una pubblicazione semestrale, una bancadati e, soprattutto, un laboratorio di ricerca e di produzione collegato al linguaggio teatrale e alle tecniche piú avanzate. Si avvarrà inoltre della collaborazione tra UCLA e il Teatro di Roma che già hanno promosso, quest'anno, l'interessante convegno su *Il linguaggio del futuro:* esperti di teatro, televisione e cinema, arti figurative e tecniche di comunicazione, hanno affrontato il problema del futuro del teatro e della sua necessità, ai fini di uno sviluppo positivo e coerente, per confrontarsi sempre piú con una realtá culturale e multimediale che troppo spesso è stata sottovalutata.

È nel corso di questo convegno che abbiamo incontrato il regista italiano. Ecco la nostra conversazione.

VENEZIA: Ti ricordi la recensione di Sandro De Feo sulla tua *Venexiana* del 1965, in cui fa riferimento ad uno spazio immenso, evocato e non ricreato, come soluzione scenografica ideale per tale opera?*

SCAPARRO: Non la rammentavo, ed ora che tu me la citi, mi fa un po' impressione. Abbiamo discusso per giorni, al convegno a UCLA, di Peter Brook, del suo lavoro e della sua influenza su di me, e vedo che già allora, vent'anni fa, lui faceva riferimento a Brook e all'uso dello spazio in quel modo e mi suggeriva di avere piú coraggio, di eliminare ogni ricostruzione di interni per mettere in scena "un' immensa alcova irreale ma emblematica, quasi una proiezione, anch'essa del fuoco amoroso che divora Angela." È molto bello. Gli direi adesso, col senno di poi: "De Feo, quella era la mia prima regia. Avevo trentatré anni . . . Ora ho cercato di farlo.

VENEZIA: Perché vent'anni fa hai scelto *La Venexiana;*

SCAPARRO: Probabilmente per una serie di circostanze diverse. In quel momento un rapporto con una grande attrice come Laura Adani mi stimolava a scegliere un testo vicino alle sue possibilità, come poi è stato dimostrato clamorosamente. Oggi tutte le scelte sono viste anche con la volontà di teorizzare il perché, e allora devo dirti che probabilmente mi piaceva, senza che lo sapessi in modo scientifico. Mi affascinava l'assoluta pulizia del linguaggio: è uno dei pochi testi dai quali mi è risultato difficile togliere parole. Potrei dirti che ne ho tolte due o tre, il che è incredibile oggi per un testo, qualunque esso sia, eppure forse anche quelle sono opinabili. Mi affascinava quella secchezza di scrittura che lo rende modernissimo. E poi il plurilinguismo, che rappresenta uno di quei giochi affascinanti del nostro "fare teatro" per cui la finzione si sovrappone alla realtà e il linguaggio stesso è oggetto di mutamenti. Non mi riferisco tanto al plurilinguismo dialettale, ricco ed importante in questo testo, quanto proprio al plurilinguismo "interno," cioè al diverso modo in cui ciascun personaggio varia il proprio linguaggio a seconda delle persone e delle situazioni. Per esempio nella scena d'amore, cambia dall'inizio alla fine . . . Pensa solamente a come viene descritto Giulio, oggetto della contesa amorosa: Anzola dice che è quanto di

*Sandro De Feo, *In cerca di teatro* (Milano: Longanesi, 1972), pp. 151–54.

piú bello c'è in Levante, in terra ferma e in tutto il mondo; Nena, quando ne parla a Bernardo, lo descrive come un giovane forestiero, vestito di velluto, tutto galante e giovane, pronunciando con disprezzo la parola "giovane." Quando Bernardo trova Giulio, lo guarda da lontano e dice: "cavei longhi, aria da femmenella, cacasangue, a l'è quel," e subito dopo va da Anzola e le dice: "è bello come un angelo!"; e Lena, quando annuncia ad Anzola che è arrivato, dice che è bello come San Giorgio. Allora, la verità dove sta?

VENEZIA: Quali sono stati modificazioni e gli interventi piú significativi nella nuova edizione, dal punto di vista tecnico e interpretativo?

SCAPARRO: Giá dalla mia prima regia ho cominciato a lavorare sul rapporto spazio-attore e sempre piú sistematicamente sono pervenuto ad una sorta di—diciamo—essenzialità scenica, e non certo per moda. Tendo ad eliminare tutto ciò che è oggetto inutile, inutile nel senso che assume inevitabilmente in palcoscenico una connotazione naturalistica che detesto, mentre l'oggetto, quando ha una connotazione critica o grottesca o provocatoria, mi diverte. Ecco dunque una delle modifiche tecniche. L'altra è quella dello spazio e devo dire che non a caso ho lo stesso scenografo da sempre, Roberto Francia. Non mi interessa, come già ho precisato, uno spazio reale nel senso naturalistico, ma uno spazio che possa anche collegarsi col reale e che si possa collegare con l'utopico. Nella nuova versione ho data piú importanza agli esterni, ad esempio all'arrivo di Giulio e Bernardo in gondola. Sono suggestioni che mi vengono anche dall'immaginarmi questa *Venexiana* come un testo—come hanno scritto—che ha un andamento incredibilmente cinematografico: questo passaggio rapido di interni-esterni, collegati tramite alcuni intervalli, i "quantulum postea," che forse erano musiche, forse era il tragitto che lo spettatore faceva da una camera all'altra di un palazzo veneziano.

Dal punto di vista interpretativo direi che ho sottolineato maggiormente la componente malinconica. Pur mantenendo la vivacità "da palestra" del gioco amoroso, ho reso piú evidenti le connotazioni della morte: non potevo evitare di cogliere la malinconia del gioco dei sensi quando si stanno disfacendo. Indipendentemente dal fatto che il gioco sia lo stesso, il risultato interpretativo diventa un altro.

VENEZIA: Due parole sulla traduzione. Tu hai lavorato prima con la traduzione di Galloni, adesso con quella di Padoan. In termini di lettura critica e registica, ha comportato delle differenze?

SCAPARRO: La traduzione, così come l'adattamento, è un fatto molto importante, nel senso che porta con sé, di volta in volta, il rapporto con lo spettacolo stesso. Parliamo adesso della traduzione dal veneziano antico ad un italiano così "dialettizzato." La traduzione è fedele, ma il rapporto col dialetto è legato anche alla persona a cui ti rivolgi. Se lo faccio in Uganda, il veneziano sarà probabilmente piú stinto di quanto non risulti a Roma; se lo faccio a Venezia, per un teatro veneto, devo tenerne conto. Così, se volessi farne una ricostruzione storica o museale, dovrei tener presente un riferimento preciso. Questa volontà non l'avevo allora e non l'ho neppure oggi. Personalmente, sono legato molto a Galloni, tant'è vero che ho pregato Padoan di mantenere la vecchia battuta di Giulio "Dio madonna, che roba è Venezia!", legato come sono ad essa.

Padoan, a sua volta, ha aggiunto degli spessori allo spettacolo e sono quelli di un grande studioso della *Venexiana*. Lui aveva visto quasi tutte le Venexiane. Mi è servito parlare con lui, non perché da un letterato arrivino sempre stimoli per uno spettacolo, ma perché ti fa cogliere delle giustezze di interventi, ti fa incuriosire per certe cose e talvolta, perché no?, ti dá anche degli stimoli.

VENEZIA: Poi c'è l'episodio americano.

SCAPARRO: L'episodio americano non l'avrei affrontato se non avessi avuto la tranquillità di potermi avvalere dell'apporto culturale, nel senso piú profondo, di uno scrittore italiano come Pasinetti. Uno scrittore, cioè, che mi dava la garanzia non tanto di scrivere una parola invece di un'altra, quanto piuttosto di capire profondamente, per suo sangue, quelli che sono i significati veri di una parola veneziana. Anche la musica, la musicalità di una parola, credo lui l'abbia sentita profondamente e credo la si possa cogliere proprio in quelle battute per cui si sono avute le stesse reazioni di pubblico a Roma e a Los Angeles, quando certamente molti non si aspettavano che ciò avvenisse, proprio perché ritenevano lo spirito della commedia troppo distante da una possibile "mentalità americana." Venti,

trenta, quaranta volte mi sono sentito chiedere: sei sicuro che? . . . No, io non ero sicuro che. . . , perché grazie a Dio, il teatro è ancora rischio. Non ero sicuro affatto e non sono sicuro nemmeno adesso. Certamente hanno contribuito al successo sia la grande interpretazione di Valeria Moriconi sia un adattamento-traduzione come quello di Pasinetti-Baca che hanno saputo mantenere la corposità e il colore di un linguaggio specialissimo in un inglese che non fosse una fittizia ricostruzione storica e neppure un parlato smaccatamente contemporaneo.

VENEZIA: La tua nomina a direttore del centro che si è costituito a UCLA prevede che nei programmi futuri possa essere approfondita una linea di divulgazione del teatro italiano?

SCAPARRO: Certo, io sono un uomo di teatro italiano—nella misura in cui chiamano un regista italiano. . . .

VENEZIA: Bisogna vedere gli autori . . .

SCAPARRO: Il teatro italiano ha una grande tradizione storica che non è fatta solo dal cosiddetto autore. È chiaro che grande è l'importanza dell'autore, ma nel teatro italiano ha una storia tutta particolare. Pensa all'importanza, nella storia, dell'autore-attore. Pensa a Musco, a Eduardo, a Viviani, Petrolini, a Dario Fo che rappresentano una linea diretta di un teatro vissuto e parlato che diventa testo e si fa testo in palcoscenico attraverso non solo una mediazione, ma anche una partecipazione sul piano della scrittura, di quello che è l'attore. Domani arriveremo certamente anche all'autore-regista, che è una fase necessaria per far fare un passo avanti al teatro anche nei confronti dei mezzi di comunicazione, per arrivare ad una sana, inevitabile, deverbalizzazione dell'inutile. Viviamo un periodo bello e affascinante dell'immagine e ci avviamo ormai verso la civilità del suono . . . non possiamo non saperlo. Anche questo processo, o lo fa l'autore di domani o lo farà qualcun altro, o il regista o l'attore o il pubblico, disertando le sale del teatro.

VENEZIA: Scaparro, da animatore del Carnevale di Venezia, a direttore del Teatro di Roma e ora del nuovo centro di ricerca a UCLA: dove va il tuo "teatro"?

SCAPARRO: Questa mia ultima esperienza professionale è quasi il logico coronamento di alcuni interrogativi che mi pongo da sempre: non solo, cioè, come una lingua cambi se parlata in inglese o in italiano, ma come cambi anche se cambiano i tempi d'ascolto, se cambiano le ragioni storiche della parola teatro, se cambiano le velocità dei nostri spostamenti. Ecco, il rapporto tra il teatro e gli altri mezzi di comunicazione, il rapporto tra il teatro e le tecnologie piú avanzate sono oggetto da tempo di mie riflessioni, anche con crampi allo stomaco e angosce. Il rapporto tra il Teatro di Roma e UCLA ha permesso che questi miei interrogativi—che non sono solo miei evidentemente—diventassero oggetto di riflessione. Nasce cosí un centro italo-americano destinato proprio a cogliere ed elaborare le possibili connessioni, le ricerche piú avanzate all'interno dei linguaggi dello spettacolo, ad occuparsi insomma di quello che noi abbiamo definito "il linguaggio del futuro."

UCLA

Book Reviews

BRUSCAGLI, RICCARDO, *Stagioni della civiltà estense,* Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pp. 236.

Nei sei capitoli del suo libro, Bruscagli profila l'evoluzione della cultura estense tra medio Quattrocento e fine Cinquecento, documentata dall'opera dei suoi letterati più insigni: Boiardo, Ariosto, Giraldi Cinzio, Tasso. Riconducendo di continuo i significati dei testi all'*humus* storico nel quale si radicano, lo studioso fiorentino traduce in prassi critica la sua convinzione della permamente vitalità di una metodologia storicistica: raffinata, tuttavia, non soltanto grazie all'uso di strumenti di controllo filologici e linguistici, ma anche dall'assunzione di una rete di conoscenze prodotte, in anni recenti, da ricerche variamente orientate sulla civiltà ferrarese. Al punto d'incontro di urbanistica e storia dello spettacolo, di pensiero politico e di arte figurativa, il ducato degli Este è stato infatti sondato a più riprese negli ultimi tempi. Mentre dá testimonianza dei contributi di altra impostazione, Bruscagli allarga la prospetiva conoscitiva concentrandosi sul patrimonio scrittorio di Ferrara. Pur di fronte a una pluralità di autori felicemente cimentatisi in diversi generi (il Boiardo lirico, l'Ariosto satirico e commediografo, il Tasso drammaturgo pastorale, dialogista e lirico egli stesso—per non ricorolare il Girardi), lo studioso misura l'apporto delle diverse personalità esaminate soprattutto nell'area privilegiata del poema in ottave. Se una narrativa in versi è la forma compositiva più intimamente legata ai costumi e alla disposizione intellettuale del marchesato e poi, dal 1471, del ducato, una rivisitazione della sua diacronia lascia sempre libera la visuale del quadro morale estense. La ragione prima dell'organicità del volume, dunque, è nella sagacia del suo taglio. Per il fatto di essere molto specifica, l'impostazione del libro non è certo limitata, e non impedisce del resto all'autore di delineare, nel saggio intro-

duttivo della raccolta, le coordinate di una civiltà osservata tra la venuta di Guarino Veronese, che inaugura gli *Studia humanitatis* (1429), e la devoluzione dal ducato al Regno della Chiesa (1598).

La tradizione canterina acquista dignità letteraria, interagendo con la nuova cultura umanistica, nell'*Orlando Innamorato,* tra il 1483 e il 1494; e tuttavia non salderà mai completamente il proprio debito con il gusto del racconto popolare. Alla disamina del composito mondo del Boiardo, del suo 'romanzo' padano, segue uno studio del modificarsi di significative categorie di determinazione di dame e cavalieri nella sezione *"Ventura" e "Inchiesta" fra Boiardo e Ariosto.* Dopo che personalità minori, quali l'Agostini, Raffaele da Verona e il Cieco da Ferrara, autore del *Mambriano,* hanno rimodellato il materiale narrativo del primo *Orlando,* il *Furioso* ne scioglie i residui tardogotici in una nuova corrente intellettuale. Caposaldo del Rinascimento letterario italiano e internazionale, la triplice fatica ariostesca (le edizioni sono del 1516, 1521 e 1532) recupera l'immensa casistica epico-cavalleresca: ma ora essa non è se non involucro di idee e di definizioni dell'esistenza formate in una temperie secolarizzata, in un'età di consapevole scetticismo di fronte alle svolte della Storia. Se messer Ludovico mira, con la sua riassunzione dei paladini, a garantirsi il favore di un pubblico di tradizione, cortigiano e cittadino, con una scelta tematica anche strumentale, Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504–1573) aderisce invece integralmente alla propria materia. Tragediografo, novelliere antidecameroniano, teorico del poema tra 'romanzo' ed eroico, il Giraldi propugna una letteratura tragico-patetica di estrazione apertamente cortigiana, e si fa propagandista di un'egemonia letteraria estense: nei due capitoli che Bruscagli gli dedica si tratteggia con precisione il diagramma di sviluppo dell'ideologia controriformista nell'età del Concilio di Trento. Nel contrasto tra le seduzioni del mondo e i valori del Cattolicesimo, infine, il Tasso epico e cristiano della *Liberata* offre al microscopio dello studioso un lato poco osservato: il campo crociato, come sede di conflitti spirituali e narrativi. La fedeltà a criteri d'indagine canonizzati si unisce, nel critico, a una fruttuosa ricerca di nuovi campi d'analisi.

Filippo Grazzini, *UCLA*

DE CARLO, ANDREA, *Macno*, Milano: Bompiani, 1984, pp. 231

Se la rivoluzione bolscevica poté inizialmente contare sull'appoggio dei vari gruppi anarchici, questi passarono ben presto all'opposizione quando sembró loro che i soviet si trasformassero in organi esclusivamente politici, organizzati su base autoritaria, centralista, statalista. A sua volta l'Armata Rossa rispose con la drastica repressione del movimento che tra il 1918 e il 1921 era guidato dal guerrigliero anarchico Nestor Machno, eroe di mille battaglie contro le truppe germaniche di occupazione e gli eserciti bianchi di Vrangel e Denkin, ma anche formidabile avversario dei bolscevichi e fondatore di decine di comunitá anarchiche rurali in Ucraina e nella Russia meridionale.

Noi non sapremmo dire se questo oscuro personaggio della tormentata storia russa sia celato nel subconscio del giovane scrittore milanese Andrea De Carlo allorquando scelse il nome del protagonista del suo ultimo romanzo—il terzo, dopo i brillanti e fortunati *Treno di panna* del 1981 e *Uccelli da gabbia e da voliera* del 1982, vincitori, il primo del premio Comisso e dell'Oscar dei Giovani, nonché del premio Elea, e finalista dello Strega il secondo. E ancor meno avremmo potuto giustificare la nostra intuizione quando aprimmo il libro al capitolo uno. Di certo potevamo dire solo che strada facendo il *Macno* di De Carlo aveva perso un'acca ed era diventato "dittatore" di un'ipotetica Banana Republic. Decisamente un'impresa ardua conciliare le immagini evocate nella mente del lettore dai termini "guerrigliero anarchico" e "dittatore" di un corrotto Paese latino-americano. Tuttavia, mano a mano che ci inoltravamo per gli ingannevoli meandri del romanzo, scoprendo una dopo l'altra le vicende che definiscono Macno, non riuscivamo a liberarci da quella intuizione e dall'impressione che a De Carlo fosse riuscito l'impossibile.

Chi é realmente Macno? É la domanda sulle bocche di tutti gli evanescenti personaggi che si aggirano per quella specie di corte rinascimentale stile ventesimo secolo cui somiglia il Palazzo del Capo. Se lo chiede Gloria Hedges, autrice di tanti best-seller e rinomate biografie di Vip di tutto il mondo. Se lo chiedono un acrobata yugoslavo dalla testa rapata, una ballerina di Milano, una giovane etologa australiana. Ma se lo chiede soprattutto—insieme al lettore—

l'intraprendente giornalista televisiva Liza Förster, la quale, in compagnia dell'operatore Ted Wesley—giovanottone americano tutto latte corn-flakes e sesso—si é introdotta nel parco del Palazzo per tentare il gran colpo: un'esclusiva con il piú giovane e amato Dittatore del mondo: il trentatreenne, Macno. E lui dice "Sì," guardando le gambe slanciate della giornalista bloccata a terra dai gorilla del servizio d'ordine. E'tutto per introdurre i due nell'universo di Macno, un universo dal centro sfuggente perché Macno non c'é mai, anche se é sempre sul punto di esserci—o magari c'é, ma per un attimo cosí breve che vien voglia di fregarsi gli occhi per verificare se il desiderio della sua presenza non ci abbia giocato un brutto scherzo.

Come camminando sul miele, Liza ci *passa* frammenti della vicenda di Macno, a volte noti in tutto il mondo, altre volte strettamente personali. E mentre una storia d'amore—altrettanto evanescente, quanto l'ambiente e le figure che vi si aggirano—cerca una sua dimensione, scopriamo che Macno é un figlio del suo secolo e quindi le masse le ha conquistate a suon di musica pop e con un sapiente uso della televisione. La televisione tutto crea e tutto distrugge. Lo sa Macno e lo sanno i generali del Regime che si avvicendano davanti alle telecamere della sua trasmissione nel tentativo di cavalcare la tigre. Sudano i generali davanti alle domande di Macno che come rasoi lacerano maschere e travestimenti per rivelare il Potere in tutta la sua corruzione. Piú efficace dei guerriglieri che combattono nella jungla tropicale, il salotto televisivo di Macno diventa l'Arma Rivoluzionaria, inventa un nuovo Regime, crea un nuovo Capo.

Macno ottiene il potere in un modo insolito, ma che oggi sembra essere il piú efficace sembra suggerire De Carlo. Ma come in ogni vicenda della specie umana la cui storia ci affanniamo di tanto in tanto a ridefinire, il Potere logora chi ce l'ha nonostante ci sia chi crede il contrario. E Macno scopre che é piú facile conquistarlo che conservarlo. Soprattutto se si parte da basi anarcoidi ed ecologiste. Soprattutto se si vuole evitare che si uccidano i cervi, la cui carne—impreziosita da rare salse al cioccolato—i *nuovi* gerarchi del nuovo Regime si fanno servire in appartati locali che occhieggiano dall'alto dei Colli l'urbe sudamericana. Soprattutto se si ama fare il bagno di

notte in piscine segrete nelle viscere del Palazzo in compagnia di un'avvenente giornalista televisiva. E soprattutto poi se si affida il delicato compito di Guardia del Corpo personale ad un misterioso scrittore, autore di un solo libro intitolato STATI INSTABILI.

In effetti, a Macno va molto male perché gli salta per aria la tana segreta conosciuta solo dai piú fidati cortigiani. Lui é lí dentro e Liza si dispera sopra le macerie, anche perché la famosa intervista non é nemmeno stata iniziata.

Farsa tragica; Thriller? Libello politico? Storia fantasiosa di un Disadattato? Al lettore la scelta. Ardua anche per la scrittura stessa di De Carlo, densa per dettagli, particolari quotidiani, frasi mozze proprie della a-communicazione post-modernista, ma avara di giustificazioni, raccordi, intrecci narrativi che trasportino il lettore abbandonato sulla sua poltrona fino alla conclusione. Scrittura che allude al cinema, che ne riprende il taglio svelto e la tensione vivida e immediata propria delle immagini. Scrittura che provvede gli elementi di superficie e affida il resto all'immaginazione attivata di chi legge, il quale mai puó permettersi di subire passivamente la favola, salvo scagliare in un angolo libro pipa e pantofole per riafferrare il telecomando a distanza che non tradisce mai.

Il libro di De Carlo tradirá senza dubbio il lettore-telespettatore passivo che un paio di decenni di sceneggiati, soap-opere e varietá del sabato sera hanno generato. E tradirá quelli che si aspettano il convenuto: essere riassicurati circa lo stato delle cose dopo la tempesta. Per quelli invece che nella favola cercano sempre delle *proposte* esistenziali, De Carlo ha preparato una sorpresa. Una proposta rischiosa, faticosissima, assurda, in definitiva tanto impraticabile quanto l'Utopia. (Nato nel 1952, lo scrittore appartiene ad una generazione a cui Ronchey rimprovera di non aver visto nessuna guerra, ma che comunque é stata testimone di vari inferni, sosteniamo noi). Tale proposta noi la vediamo celata nel titolo del libro nel libro, STATI INSTABILI, appunto, che nelle pagine del libro compare sempre in grassetto. Fino all'ultima pagina, dove la ritroviamo stampata sulla T-shirt di "un uomo giovane . . . con un vestito de stoffa leggera e un cappello di paglia quasi bianca, occhiali molto scuri e un paio di auricolari stereo." E Liza, nonostante le lacrime che le appannano gli occhi, la carta d'imbarco Pan-Am e la

folla variopinta dell'aereoporto di una decadente metropoli sudamericana, non puó esimersi dal notarla.

STATI INSTABILI per chi addentrandosi in un intricato e misterioso bosco di tronchi di bambú dai cento differenti verdi, si imbatterá in una scarpetta da tennis Adidas, come suggerisce l'illustrazione dell'autore che funge da copertina del libro.

STATI INSTABILI per chi ascolta sul proprio ricevitore a onde medie una delle innumerevoli pop-star del music business, tale Steve Forbert che, cantando "It's often said that life is strange. Oh yes, but compared to what?" dá a De Carlo lo spunto per la citazione che apre il racconto.

STATI INSTABILI per l'uomo del XX Secolo, sospeso tra le speranze della societá post-moderna che promette felicitá e tempo libero e la realtá di Bombe N, H, Y, . . .

Macno é dedicato a Federico Fellini.

Alberino Daniele Capisani, *UCLA*

MILA, MASSIMO, *I costumi di Traviata,* Pordenone: Edizioni Studio Tesi, settembre 1984, pp. 325.

I costumi di Traviata, ovvero i costumi di quella seducente *cortigiana* che è sempre stato il teatro musicale—e se anche, con ciò, si forzasse un poco l'intenzione del titolo, il volume di Massimo Mila resterebbe nondimeno un viaggio nel mondo dell'opera, dalle sue origini alla considerazione del suo destino nell'età odierna.

Nel primo saggio, Mila ci descrive la nascita del melodramma, tra sogno di eruditi letterati e immanente e travolgente rivoluzione-evoluzione della musica, puntando a farci rivivere il clima di polemica artistica in cui tale nascita avvenne, attraverso gli scritti di teorici, storici e protagonisti dell'opera (Caccini, Peri, Marco da Gagliano e il Doni, fra gli altri).

Insieme a questo saggio, quello—centrale—su *L'opera come forma popolare della comunicazione artistica* (in cui Mila dimostra come il melodramma ottocentesco, in Italia, sia l'unico autentico prodotto artistico a diffusione nazionale e popolare, oltre che il più efficace

veicolo di romanticismo, svolgendo il compito che altrove in Europa era ampiamente svolto dalla narrativa e dal teatro) e quello su *La sorte dell'opera nel mondo moderno* (in cui egli invita a liberarsi della pregiudiziale ottocentesca nel valutare le possibilità della sopravvivenza del teatro lirico, non solo come riproduzione dei capolavori del passato, ma come creazione di nuove opere), costituiscono gli assi portanti del discorso.

Ma, nella raccolta, trova posto persino una breve *pièce (Monologo del regista)*, che umoristicamente riflette su illegittime distorsioni nell'interpretazione e direzione registica di spettacoli lirici, e che rammenta la *verve* satirica di certi testi settecenteschi, primo fra tutti (e a tutti modello) *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, puntualmente considerato nel più recente—e secondo di questo volume —saggio di Mila.

Quattro saggi sono dedicati ad altrettante significative tappe della produzione operistica mozartiana: l'*Idomeneo,* prima grande occasione teatrale del giovanissimo Mozart, ed anche ultima opera prodotta accettando le consuetudini teatrali del tempo; *Il ratto del serraglio,* in cui Mozart tentò per la prima volta di dar vita a quell'ideale teatrale che ormai urgeva in lui, cioè un'opera che sapesse mantenere la freschezza e la naturalezza del genere comico popolare (in quel caso il *Singspiel*) approfittando, nello stesso tempo, della ricchezza di mezzi musicali dell'opera seria; *Così fan tutte,* considerata a torto, secondo Mila, un'appendice delle *Nozze di Figaro,* mentre è così profondamente diversa (schematica nella vicenda e "geometrica nell'ostentata simmetria delle combinazioni vocali," quanto quella era, invece, complicata nell'intreccio e "ricca, frondosa e florida nella partitura") e mentre si propone come una grande "commedia della menzogna, più amara e cinica nell'approdare alla medesima, rassegnata e indulgente morale conclusiva; e *La clemenza di Tito,* "ultima opera seria della storia della musica," o meglio improbabile risurrezione di un genere che, grazie a lo stesso Mozart, era morto e sepolto.

Da Mozart si può passare ad una riflessione sull'incredibile successo dell'autore de *Gli Ugonotti,* Giacomo Meyerbeer; a delle postille sul "verismo" di *Traviata* e sulla sua singolarità rispetto al resto della produzione verdiana; a un saggio sul *Boris* di Musorgskij, primo

dramma musicale a carattere corale-popolare e a sfondo storico-nazionale che, insieme con quello wagneriano-espressionistico e quello debussiano-impressionistico, doveva soppiantare il melodramma tradizionale a forme chiuse; a un saggio sulla *Jenufa* del boemo Leós Janácek, tardivamente apprezzata dai critici.

E ancora: il "gigantismo" musicale di Richard Strauss, dagli orrori quasi profetici dell'*Elettra,* a *Il cavaliere della rosa,* in cui, sebbene provvisto da Hofmannsthal, di situazione e personaggi di stampo settecentesco e mozartiano, il compositore non fu tentato dal "pastiche stilistico" o dal recupero settecentista, ma li trattò con la musica di sempre, la sua solita musica dei poemi sinfonici; un'analisi dell'*Angelo di fuoco* di Prokofiev; alcune note sulla *Turandot* di Busoni e sul *Mathis der Maler,* una opera in tre quadri alla quale Hindemith lavorò negli anni immediatamente precedenti l'avvento nazista in Germania, poi rappresentata a Zurigo nel 1938; e due illuminanti articoli su *Il prigioniero* e l'*Ulisse* di Dallapiccola.

Il criterio uniformante, l'approccio privilegiato, sono quelli di una doppia lettura, la lettura combinata dei testi e delle partiture, mai riluttante ad aprirsi alla considerazione di altri—più esterni—fattori, ma sempre preoccupata di chiarire il rapporto fondamentale di parola e musica che fu all'origine dell'opera e ne ha contraddistinto i capitoli più importanti.

Un altro grande pregio di questo volume, oltre a quello di proporsi come modello di intelligente e instancabile ricerca, consiste nel fatto che i saggi che lo compongono seguono un ordine, cronologico e d'ispirazione, restando però assolutamente validi ciascuno per sé.

Francesca Savoia, *UCLA*

SAMONÀ, CARMELO, *Fratelli,* Torino: Einaudi, 1978, pp. 108; *Il custode,* Torino: Einaudi, 1983, pp. 117.

On the scene of contemporary Italian literature the work of Carmelo Samonà certainly deserves our attention. Samonà's first short novel, *Fratelli* (Premio Mondello, 1978), already presented to U.S. readers by Gian Paolo Biasin in an article entitled "Disease as Language: the Case of the Writer and the Madman" (*Italian*

Quarterly, Vol. 79, 1980, pp. 77–81), is an intriguing story about the daily life of two brothers who share an old apartment in a nameless city. The work focuses on the relationship between the brothers, one of whom is mentally ill, and on the system of communication they have established—a complex system of signs based on gestures, silences, glances, patterns, and spatial relationships, but only minimally on words. The description of this unusual form of communication is not only an exploration of the system of signs on which it is based, but the meeting of its own two different languages: the language of normality and the language of disease.

The story is told exclusively from the point of view of the "normal" brother whose self-appointed task is to wrench the other from the disease. The "sane" brother painstakingly records and codifies all of his brother's actions in an attempt to construct the "text" of the disease which he is convinced will ultimately reveal the key to its mystery. But the fine line that separates the two languages becomes less and less evident, especially toward the end of the work when the "sane" brother finally gives up trying to establish the code and patterns of the disease in his desire to control it, and instead, accepts the myriad of unpredictable variants with which his "sick" brother subverts the "text" of his own disease.

The ending of *Fratelli,* in which the reader witnesses a reversal of the two brothers' roles, and the "sane" brother's fascination and capitulation to the world of improvisation, unpredictability, innovation, variation, and imagination—the irrational world without a controlling scheme—is unsettling. It raises questions about the meaning of sanity and mental illness and provokes a serious reflection about the distinction between the two. The work can also be read as a reflection on the impossibility of creating a definitive text free of variants and of their influence upon it.

Il custode is a further exploration of the search for communication begun in *Fratelli,* but this time the story involves only one person directly (a prisoner), and a second invisible "other" keeper. The narrative develops around the prisoner's attempts to establish some form of communication with his keeper and his obsession with the interpretation and evaluation of all the information available to him,

the signs of the system in which he is held captive. The information at his disposal, the signs of the system are, however, so limited as to be almost non-existent, and as the prisoner himself suggests, possibly only a figment of his own imagination.

The prisoner's obsessive search for communication and dialogue with his keeper, which is characterized at the same time by his own fear of establishing a relationship with him, is developed through a description of the prisoner's exclusively subjective evaluation and interpretation of all signs: muffled words and sounds that cannot be deciphered, footsteps, sighs, gestures, and small objects. The prisoner's solitary confinement deprives him of a point of reference with any other system, any other reality, thus leaving him in a situation of relative control (even if he is a prisoner!) since there can be no contradiction with his own interpretation and no verification. The prisoner seeks verification of his subjective interpretation but he knows that this verification with the "other," communication with his keeper, might also mean the end of the reality he has constructed and consequently a loss of his own relative control.

Il custode treats the question of power and control inherent in systems of communication and language. It is about the need for verification between systems, since the meaning of one system is defined only by a comparison with another system. It is "insanity" that defines "sanity," and vice versa, because the concepts have no value in absolute terms. Since all communication is based on the premise of compromise, the prisoner's contact and dialogue with his keeper is linked to a change in his stance toward him, the prisoner's willingness to yield and accept, to listen.

Both *Fratelli* and *Il custode* are works of a writer and a critic who is interested in the exploration of language and communication systems and the interpretation of the signs on which they are based. They are also works which reveal the author's interest in exploring the psychological aspects of man's existence and for this reason they have generated a great deal of interest even outside the literary field. The ambiguous and contradictory systems described in each work and the lack of any resolution of the ambiguities—even in the conclusions—allow us to characterize both *Fratelli* and *Il custode* as open

works, following Umberto Eco's definition, that is, works that rely on the intervention of the reader in the construction of the meaning of the text.

Peggy M. Kidney, *UCLA*

Samonà was born in Palermo in 1926. He teaches Spanish Literature at the University of Rome and is currently working on a third novel. A recent interview with Samonà, conducted by Gregory Lucente, was published in *Modern Language Notes,* 100, No. 1 (January 1985), 155–170. Also see: Giovanni Hautmann, "la relazione psicotica in *Fratelli,*" *Rivista di psicoanalisi,* No. 1 (1981), 48–71; Jon Snyder, "I fratelli e il custode," *alfabeta,* No. 68 (January 1985), 17, and Oreste Macrì's "*Il custode* di Carmelo Samonà," *L'albero* (1984).

Briefly Noted

BETTI, FRANCO, *Vittorio Alfieri,* Boston: Twayne, 1984, pp. 142.

The main thrust of this work was to place Alfieri's theater and autobiography in sharper focus, "fitting them into the context of the 'minor' works that gravitate around them." Along with the critical analyses (including Alfieri's comic theater), factual information for readers unfamiliar with Alfieri's works is provided. The author has reconstructed Alfieri's poetic world from 'within,' reconciling various commentaries he addressed to posterity with the cultural and historical realities of the times. Chapter headings: "The Birth of a Theater"; "The Heroics of Pessimism"; "The Crisis of Maturity"; "A New Sense of Humanity, *Saul* and *Myrrha*"; "The Realization of the Self"; "Disillusion."

Luisa Del Giudice

BRUNI, FRANCESCO, *L'italiano: elementi di storia della lingua e della cultura.* Torino: 1984; pp. 484 (disponibile anche in edizione economica).

L'elegante volume è suddiviso in tre parti. Nei primi quattro capitoli della *Parte prima* viene tratteggiata la storia della lingua a partire dalle prime testimonianze in volgare, passando per la formazione dell'italiano letterario e gli accesi dibattiti durante il Rinascimento, per giungere fino ai problemi attuali, come l'effetto di fattori quali l'urbanizzazione e le migrazioni sulla storia linguistica moderna. Nei due capitoli della *Parte seconda* Bruni esamina problemi linguistici connessi con la trasformazione del latino in italiano e profila una concisa panoramica dell'Italia dialettale. Nella *Parte terza* vengono proposti e commentati in gran numero testi del

periodo delle origini, dell'età umanistica e rinascimentale e dell'età moderna—nonchè una serie di testimonianze "semicolte" che si ricollegano alla proposta per una storia della "lingua selvaggia" avanzata dal Bruni nel capitolo conclusivo della *Prima parte*. Il volume è corredato da parecchie tavole fuori testo ampiamente commentate, da esaurienti bibliografie poste a fine di ogni capitolo e da un utile "Indice selettivo delle voci citate" raccordato con il *Grande Dizionario* della Lingua Italiana.

Alberino D. Capisani

CHIAPPELLI, FREDI, *Il legame musaico*, a cura di Pier Massimo Forni con la collaborazione di Giorgio Cavallini, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 432.

Il volume raccoglie 25 studi (di cui uno inedito) del Chiappelli, scritti tra il 1951 e il 1981, sulla forma letteraria italiana in epoche che vanno dalle origini ai contemporanei. Prevalentemente, l'attenzione è concentrata sui classici—da Dante, Petrarca e Boccaccio, ad Ariosto, Doni e Tasso e a Leopardi, Manzoni e Verga—ma non mancano le sorprese (le "ricognizioni ad alta quota" su Lorenzini, Pasquali e il bizzarro Lorenzo Montano). Volendo offrire un "panorama allargato" degli studi del critico, il volume non manca di proporsi come illustrazione di una metodologia che trova un suo posto nell'ambito della critica stilistica, accanto alle proposte di Migliorini e de Lollis—nonchè di Spitzer, Contini e lo stesso Pasquali. Partendo dalla convinzione che, assumendo un testo verbale come oggetto della propria ricerca, questa dovrà essere anzitutto ricerca linguistica, il Chiappelli dedica la sua attenzione allo studio delle forme espressive individuali, persuaso che si debba accordare fiducia "alla possibilità di rivelazione insite in tutti gli elementi formali, da quelli minimi a quelli di struttura maggiore," come puntualizza il Forni, curatore del volume. Convinto che in letteratura tutto ciò che è formale è sostanziale, il critico, pur di avvicinarsi all'essenza del testo, non esita a percorrerne i "labirinti formali," dando vita non tanto ai

diagrammi dello strutturalista, bensì ad un "gioco di sensibilissimi rilievi," ovvero ad un'indagine stilistica che si risolve in "sottile psicologia piuttosto che in abbaglio estetico."

Alberino D. Capisani

COTTINO-JONES, MARGA, *Order from Chaos: Social and Aesthetic Harmonies in Boccaccio's* Decameron. Washington, D.C.: University Press of America, 1982, pp. 200.

Cottino-Jones' book is the culmination of twenty years of Boccaccio studies, testified by her numerous articles already published. The author approaches the *Decameron* as "an aesthetic model which represents a society in the process of reorganizing itself from a state of chaos into an ordered system of individual and social values." A comprehensive reading divides the book into two major segments, the first consisting of Days I–V, "Individual and Society in Search of Order," the second Days VI–X, "Order within Reach," with particular attention to the rhythms which unite the two into a coherent whole.

Michael Sherberg

FEDI, ROBERTO, *Culutra letteraria e società civile nell'Italia unita,* Pisa: Nistri-Lischi, 1984, pp. 314.

Questo volume è composto di sei saggi che circoscrivono mezzo secolo di cultura post-Unitaria, dal 1861 al 1911, che, anche se fu definito un "crudo inverno," vide un grande sviluppo socio-culturale. Il libro tocca vari aspetti di quello sviluppo: dalla crisi dei "risorgimentali" alla ricerca di nuovi e significativi legami fra vita sociale e letteratura, al ruolo dei quotidiani, e in particolare l'*Avanti,* nella creazione di una nuova coscienza civile e culturale.

Pasquale Verdicchio

LEOPARDI, GIACOMO, *Operette morali/Essays and Dialogues* (transl., introduction and notes Giovanni Cecchetti), Los Angeles, University of California, 1982, pp. 544

As the author's choice for the English title suggests, the translation of the Leopardi prose represents a serious attempt to capture in idiomatic English the spirit, complex syntax, and style of the original text. The English text is a translation of the Moroncini edition: *Operette morali di Giacomo Leopardi, edizione critica ad opera di Francesco Moroncini* (Bologna: Cappelli, 1929). The order of the *operette* is the traditional one established by Leopardi himself before his death. Following the tradition of the Biblioteca Italiana series, Cecchetti provides the reader with a historical and critical introduction to the work, explanatory notes and a selected bibliography. The translation is presented with the facing-page Italian text.

Peggy M. Kidney

VARANINI, GIORGIO, *L'Acceso strale: saggi e ricerche sulla "Commedia";* Napoli: Federico e Ardia, 1984, pp. 384.

La raccolta di saggi e ricerche offre parecchi contributi di esegesi dantesca non solo da un punto di vista interpretativo, ma anche da quello della ricerca storica. Rispetto a questa, si vedano soprattutto i capitoli sulla Pia, su Sapia, e su Mastro Adamo—nonchè la minuziosa ricerca che, partendo dal discusso passo dantesco in Inf. XIX 16–18, si allarga ad una precisa illustrazione delle strutture di fonti battesimali del XII e del XIII secolo. Il titolo della raccolta di carducciana memoria ("l'acceso stral de la pupilla nera," in *Rime Nuove,* XVII 6), non allude solo all'ira punitrice di Dante diretta contro la "gente di voglia niquitosa e prava" ma anche alle "modalità del guardare di Dante," ovvero "certa fermezza tranquilla e penetrante del suo guardare a cose, fatti e persone."

Alberino D. Capisani

Western Gerusalem: University of California Studies on Tasso, Luisa Del Giudice, ed. (preface by Domenico De Robertis), New York: Out of London Press, 1984, pp. 111.

This volume was published under the auspices of the Center for Medieval and Renaissance Studies, UCLA, and is largely the outcome of a graduate seminar on Tasso, given by Fredi Chiappelli in the Spring quarter, 1982. The anthology includes: Dennis Dutschke, "'Al tuo venir d'oro, di perle e d'ostri': Tasso's Ill-Fated Sonnet for an Ill-Fated Marriage, Refound;" Luisa Del Giudice, "Armida: *Virgo Fingens* (The Broken Mirror);" Francesca Savoia, "Notes on the Metaphor of the Body in the *Gerusalemme Liberata;*" Filippo Grazzini, "Sveno's Sword and the Story of Argillano: A Narrative Transition and a Parabola (*G.L.*, VIII–IX);" Michael Sherberg, "Aspects of Rinaldo's Conquest of Evil in the *G.L.*"

Luisa Del Giudice

ZATTI, SERGIO, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla "Gerusalemme Liberata".* Milano: Il Saggiatore, 1983, pp. 199.

Il libro si propone come studio del capolavoro tassiano in quanto campo di conflitto fra i valori rinascimentali e l'etica controriformistica. Contiene cinque capitoli: "L'uniforme cristiano e il multiforme pagano," "Geografia fisica e geografia morale nel canto XVI," "Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto," "Il desiderio pagano come paesaggio in rovina," "Morfologia della rappresentazione tassiana."

Michael Sherberg

Cultural News 1984–85

ANNA CERA

Reflexions on La Venexiana

On April 3, 1985, the Center for Medieval and Renaissance Studies, UCLA and the Istituto Italiano di Cultura San Francisco–Los Angeles, co-sponsored a workshop on *La Venexiana,* a 16th-century play in venetian dialect. The play was performed in English, under the direction of Maurizio Scaparro, [Artistic Director, Teatro di Roma], in late March at the Ralph Freud Theater.

The workshop was chaired by Prof. Fredi Chiappelli, [Director of the Center for Medieval & Renaissance Studies], and participants in the panel discussion included: Prof. Michael J. B. Allen [Dept. of English], Marco Bernardi [Artistic Director, Teatro Stabile di Bolzano], Prof. Michael Hackett [Dept. of Theater], Prof. Henry Goodman [Dept. of Theater], Prof. Albert R. Braunmuller [Dept. of English], Valeria Moriconi, leading actress, Prof. Pier Maria Pasinetti [Dept. of Italian], translator of the text with Murtha Baca, Prof. Norman Welsh [Dept. of Theater], Renzo Tian [president of the Associazione Critici Teatrali Italiani and critic for *Il Messaggero,* Rome], and, finally, Prof. Agostino Lombardo [University of Rome], who concluded the workshop with his talk on "The Myth of Venice and the Theater." [Cf. Alessandra Venezia, "Intervista a Maurizio Scaparro: *Il linguaggio del futuro,*" pp. 70–75]

Lectures

Francesco Bruni, [Universitá di Napoli], *L'italiano: elementi di storia della lingua e della cultura,* Nov. 13, 1984;

The Mirror and the Net: Three Case-Studies in Thirteen-Century Uses of the Classics, Nov. 15, 1984

Gino Rizzo, [University of Melbourne], *Inferno XXVI: Ulisse,* Jan. 18, 1985

Northrop Frye, [University of Toronto], *The Influence of Vico and Bruno on James Joyce's* Finegan's Wake, Feb. 22, 1985

Paolo Galluzi, [Museum for the History of Science, Florence], *The Birth of Scientific Illustration,* Mar. 5, 1985

Giorgio Varanini, [Università di Pisa], *Struttura, ritualità e recupero morale nel canto XXVII del Purgatorio,* Apr. 17, 1985

Poetry Performance

On Nov. 7, 1984 the Italian Avant-Garde poet Giulia Niccolai performed her "Bilingual Poetry" at Beyond Baroque. This event was made possible by support from the National Endowment for the Arts, the California Arts Council, the Cultural Affairs Dept. of the City of Los Angeles, the Italian Cultural Institute of San Francisco, the Dept. of Italian UCLA, and the Italian Consulate of Los Angeles. [Cf. Luisa Del Giudice, Pasquale Verdicchio with Paul Vangelisti, "Intervista con Giulia Niccolai: I think I'm becoming Japanese," pp. 1–18]

Italian Theater Arts

Students of Mrs. Althea Reynolds' Italian Theater Arts class presented two one-act plays: *La Marcolfa* a hilarious farce by Dario Fo and *Il pomo di Paride,* a pastoral comedy, in the Shoenberg Theater on Mar. 13, 1985.

Graduate Student Workshops

Graduate students of the Dept. of Italian established the Friday afternoon meetings in order to present work in progress and debate topics in Literature and Language.

Chiara Bassi: *Language, Power and Dominance,* Nov. 16, 1984
Pasquale Verdicchio: *Vernacular Architecture: the Language of the Murgia,* Dec. 7, 1984
Amy Morris: *Why Comparative Literature?,* Jan. 18, 1985
Filippo Grazzini: *Machiavelli narratore nelle Lettere,* Feb. 22, 1985
Loredana Anderson: *Women of Shadows,* Mar. 18, 1985
Giuseppe Billanovich: [Università di Padova], *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo,* Mar. 19, 1985

Circolo Italiano

The Circolo Italiano was formed by Suzanne Branciforte to give undergraduates the opportunity to become more acquainted with Italian language and culture, in a congenial and informal atmosphere. Among the events of interest: A trip to the beautiful Getty Museum; talks by Prof. Roberto Fedi, visiting from Florence, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita,* and Prof. Pier Maria Pasinetti, *Venice;* dinners at Italian restaurants; showing of "Il giardino dei Finzi contini" [presented by Peggy Kidney], and "Italian opera nights" [La Bohème].

Visiting Professors / courses given

Fall 1984:
Francesco Bruni, University of Naples: *The Age of Lorenzo de'Medici and Poliziano; Italian Literature of the 15th C*

Winter 1985:
Roberto Fedi, University of Florence: *From D'Annunzio to Futurism and the Early 20s; Italian Literature of the 19th C*
Alessandro Falassi, University of Siena: *Folk Tradition in Italian Literature; Tradition and Innovation in Italian Culture*
Giovanni Da Pozzo, University of Padua: *Methods of Literary Criticism / History of Literary Criticism; Literature of the Renaissance*

Spring 1985:
Giorgio Varanini, University of Pisa: *The First Documents of the Italian Language; The Trecento*

In Memoriam: Charles Speroni

On August 28, 1984, Charles Speroni, long associated with Italian Studies at UCLA, passed away.

Charles Speroni was born in Santa Fiora, Tuscany, on November 2, 1911, and after finishing high school in Rome in 1929, came to the United States. He earned his Ph.D. in Romance Languages from UC, Berkeley in 1938 and married his lifelong companion, Carmela Corica, in 1939. As a scholar his main focus was Renaissance literature, especially as it reflected folk traditions; many of his studies, for example, treated proverbs and proverbial phrases, wellerisms, customs and popular song which are collected in a number of University of California publications. He is probably best remembered for: *Wit and Wisdom of the Italian Renaissance, Lettere di Michelangelo Buonarroti* (selected and annotated by C. S. with Irving Stone; all of these letters formed the basis for Irving Stone's *The Agony and the Ecstasy*), and, of course, by more than one generation of Italian language students, for his *Basic Italian* (with Carlo Golino), soon to appear in its 6th edition. At the time of his death, Speroni was revising his Berkeley dissertation, a pioneering work on elements of folklore in Dante, a study which is presently being revised for publication. In addition, he co-edited *The Shape of the Past,* a volume of studies in honor or his close friend Franklin D. Murphy.

He founded the Department of Italian at UCLA in 1935 and served as its chair from 1949 to 1956. He was both editor of *The Modern Language Forum,* and co-founder and associate editor of

The Italian Quarterly. Speroni was made dean, first of UCLA Summer Sessions, Chairman of the Organizing Committee of the UC Education Abroad Program, and dean of the College of Fine Arts from 1968 to his retirement in December, 1979. He founded the Los Angeles Chapter of the Dante Alighieri Society and was a charter board member of the Italian Heritage Center Foundation. He was made "Commendatore al Merito della Repubblica Italiana" in 1973, "Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques" in 1976, and he was awarded the Alumni Award of Excellence for University Service by the UCLA Alumni Foundation on its 50th Anniversary in June, 1984.

A special Memorial Concert of Beethoven's Ninth Symphony (op. 125, in D minor: "*Choral*") in his honor was held Wednesday November 7, 1984 in Royce Hall. A memorial fund endowing scholarships for students in the College of Fine Arts has been established.

Luisa Del Giudice

Laura Franklin Memorial Award

The Laura Franklin Memorial Award is offered in memory of Laura Franklin, a graduate student in the Department of Italian who passed away May 2, 1982. The $100 annual award, initiated by the Italian Graduate Student Association and friends, is granted for an outstanding essay on literature or art history of the Italian Middle Ages or Renaissance. All such essays submitted to *Carte Italiane* by January 15, will automatically be considered for the award.

The recipient of the 1984–85 award was Deborah Parker, for her essay: *The Trecento Commentators' Interpretation of Exile in the Commedia.*

Ph.D. Dissertations in Italian Studies at UCLA, 1974–1985

As a bibliographical reference, *Carte Italiane* includes the following list of dissertations in Italian Studies completed at UCLA through the departments of Italian and Comparative Literature from 1974 to 1985.

Medieval

Dutschke, Dennis, *A Study of Petrarch's Canzone XXIII from First to Final Version: Codice Vaticano latino 3196—Codice Vaticano latino 3195,* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Forni, Pier Massimo, *Sull'auto-coscienza poetica del Petrarca lirico,* director, Fredi Chiappelli, 1981.

Marino, Lucia Maria, *Allusion, Allegory, and Iconology in the Decameron Cornice: Boccaccio's Allegorial Case for a Humanistic Theory of Literature,* director, Marga Cottino-Jones, 1977, c. 1978.

Moran, Sue Ellen, *Aspects of Social Reform in Jacopone's Poetry,* director, Marga Cottino-Jones 1976.

Paasonen, Aino, *Dante at the Turning Point: The Canzone "Tre Donne Intorno al Cor Mi Son Venute" as a New Key to the Commedia,* director, Arnold Band, 1976.

Rutter, Itala, *Narrative Technique and Ideology in the Decameron and the Heptameron,* director, Marga Cottino-Jones, 1977.

White, Laura, *Apuleio e Boccaccio: Caratteri Differenziali nella Struttura Narrativa del Decameron,* director, Fredi Chiappelli, 1974.

Wolf, Diana Kathleen, *The Concordance of the Elegia di Madonna Fiammetta by Giovanni Boccaccio,* director, Marga Cottino-Jones, 1984.

Renaissance

Baca, Murtha, *Aretino in Venice 1527-1537 and "La Professione del Far Lettere,"* director, Marga Cottino-Jones, 1978.

Braghieri, Paolo, *Gerusalemme Liberata: Il Testo come Soluzione Rituale,* director, Fredi Chiappeli, 1974.

DeNardo, Vincenzo Enrico, *Tasso a Roma; Il Mondo Creato,* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lawton, Benjamin, *Studi sugli Scritti di Governo del Machiavelli,* director, Fredi Chiappeli, 1976.

Lazzaro-Ferri, Nancy, *Lo Sviluppo degli Elementi Magici Attraverso l'Elaborazione dell'Orlando Furioso,* director, Fredi Chiappelli, 1980.

Perretta, Pasquale, *La Mandragola: Critica, Datazione e Genesi,* director, Fredi Chiappelli, 1978.

Pierce, Glenn Palen, *Theater and Society in 17th Century Milan: The Development of the Baroque Influence in the Works of Carlo Maria Maggi,* director, Marga Cottino-Jones, 1977 c. 1978.

Pozzi, Victoria Smith, *Straparola's Le Piacevoli Notti: Narrative Technique and Ideology,* director, Marga Cottino-Jones, 1981.

Santi, Victor, *La Gloria nelle Opere di Nicolò Machiavelli,* director, Fredi Chiappelli, 1975.

Sherberg, Michael, *Ariosto's Rinaldo: The Fall of Man and the Rise of Literature,* director, Fredi Chiappelli, 1985.

Weaver, Elissa, *Francesco Berni's Rifacimento of Boiardo's Orlando Innamorato,* director, Charles Speroni, 1975.

Modern and Contemporary

Baldini, Pier Raimondo, *Noviziato di Vasco Pratolini ed Elio Vittorini, 1930-1936,* director, Giovanni Cecchetti, 1976.

Del Antonelli, Karen, *Marinetti: from Manifesto to Machine Gun: A Comprehensive of all Works of Filippo Tommaso Marinetti from 1909-1916,* director, Giovanni Cecchetti, 1979.

De Luca, Raffaele, *La Poesia Giovanile di Ugo Foscolo e I Suoi Rapporti con L'Opera della Maturità,* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Italiano, Francesca, *Caterina Percoto: La Narrativa Campagnola dell'Ottocento,* director, Franco Betti, 1981.

Kelly, Craig, *The Anti-Fascist Resistance and the Shift in Political Strategy of the Italian Communist Party, 1936-1948,* director, Edward F. Tuttle, 1984.

McKenna, Irene, *The Grotesque in the Early Novels of Sherwood Anderson and Luigi Pirandello,* director, Frederick Burwick, 1978.

Mossuto, Sherrye A., *The Writer as Citizen: Ippolito Nievo and Le Confessioni di un Italiano,* director, P. M. Pasinetti, 1980.

Muratore, Salvatore, *La Poetica di Eugenio Montale,* director, Giovanni Cecchetti, 1979.

Spiegel, Robert Alan, *History and Myth in the Work of Pier Paolo Pasolini, 1958-1966,* directors, Franco Betti and Gabriel Teshome, 1984.